This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

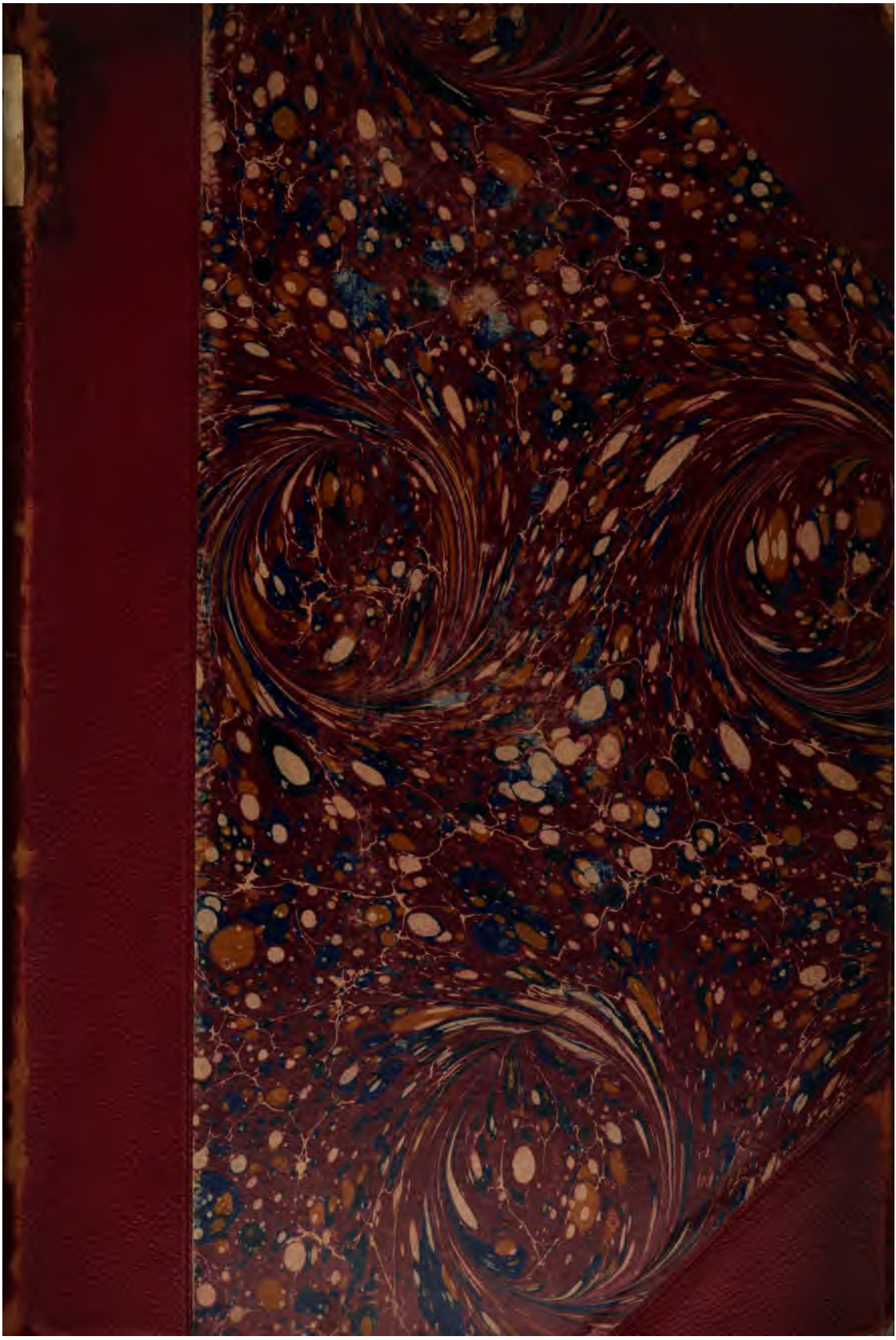
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



17447.27

Harvard College Library

FROM THE

LUCY OSGOOD LEGACY.

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."

Received 18 May, 1901.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

DR. R. FISCHER
A. O. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XIII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1901.

WILLIAM FALCONER:

„THE SHIPWRECK“

A POEM BY A SAILOR

1762.

VON

JOHANN FRIEDRICH

DR. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1901.

17447.27

Lucy Osgood fund
XIII

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria', Graz.

Vorwort.

Seit Herder, der zuerst die Literaturgeschichte als einen Theil der Naturgeschichte erkannte, sind Comte, Darwin, Haeckel dagewesen, und es ist eine schöne Sache, mit all den gewonnenen Fortschritten in der Erkenntnis der „Lebensgesetze“ an die Literaturgeschichte heranzutreten.

Ich habe in den vorliegenden Blättern einen Versuch in diesem Sinne gemacht. Dass ich auf Falconer verfiel, verdanke ich der ausführlicheren Würdigung, welche dieser Naturdichter in den Wiener Universitäts-Vorlesungen über englische Literaturgeschichte (Sommer 1898) erfuhr; in gedruckten Geschichtswerken über englische Literatur, die mit einer Art von gähnender Wollust nachschreiben, was die Tradition dictiert, hätte ich natürlich nie einen Fingerzeig nach dieser Richtung empfangen können.

Die zugrunde liegende Auffassung vom Wesen der Kunst ist meines Erachtens diejenige, welche einer gesunden, rein physikalischen Erklärung der thierisch-menschlichen „Bewusstseins-Thätigkeit“ am ehesten entspricht.

Wien, Frühjahr 1900.

Johann Friedrich,
Dr. phil.

Übersicht.

Seite

Vorwort V
Einleitung 1
I. Allgemeiner Theil 13
1. Allgemeine Charakteristik und Kritik 15
2. Aus Falconers Heimatland 17
3. Ein dichtender Seemann vor Falconer 23
4. Andere englische Schiffbruch-Gedichte 28
5. Falconers „Philosophie“ 37
II. Specieller Theil 43
A. Die Form 45
1. Die Sprache 46
2. Das Metrum 58
B. Die Gefühle 63
1. Die Gefühlskraft 65
2. Nachahmer oder Künstler? 75
3. Das verletzte Einheitsgesetz 75

Zugrunde gelegte Textausgaben:

1. Die commentierte Ausgabe von Stanier Clarke 1807.
2. Die Ausgabe in Jonsons Sammelwerk.

EINLEITUNG.

Biographie des Dichters, Analyse des *„Shipwreck"*, Stellung des *„Shipwreck"* in der englischen Literaturgeschichte.

Biographie.

J. Stanier Clarke F. R. S., Pfarrer in Preston und Bibliothekar des Prinzen von Wales (sieh die Einleitung zu seiner *„Shipwreck"*-Ausgabe, London, William Miller 1811), hat sich lange bemüht, etwas Authentisches über Falconers Leben zu erfahren. Zufällig traf er mit einem Kameraden des Dichtermatrosen zusammen, Captain Governor Hunter. Der erzählte ihm alles, was er von seinem jungen, poetischen Fahrtgenossen wusste, mit der natürlichen Offenherzigkeit eines Seemannes. Auch der Bruder dieses Captain Hunter, Lieutenant Hunter vom Greenwich Hospital, lieferte Beiträge zu Clarkes Falconer-Biographie.

Ungefähr im Jahre 1730 ist Falconer in Edinburgh zur Welt gekommen, als Sohn eines armen, aber fleißigen Barbiers. Der Vater erfreute sich eines glücklichen Temperaments, obwohl er eine große Familie zu ernähren hatte und seine Kinder — nur unser William ausgenommen — entweder taub oder stumm waren oder beides zugleich. Im Armenhaus von Edinburgh hat Captain Hunter später zwei Geschwister seines Kameraden gefunden und durch den Augenschein bestätigt gesehen, was ihm der junge Dichter von seiner Heimat erzählt hatte.

In früher Jugend schon verbrachte Falconer an Bord eines kleinen Kauffahrteischiffes seine Lehrzeit. Noch vor diese Lehrzeit muss jenes träumerische Versunkensein in classische Dichtungen, jene Epoche der erwachenden Phantasie fallen, aus der ihn ein *„freezing blast of adversity"*

vertrieb, auf das Weltmeer hinaus. Also widerwillig begann Falconer seine Laufbahn auf dem Meere, welches so recht das Element seines Lebens werden sollte.

Bald darauf finden wir ihn als Diener Campbells, des Autors von „Lexiphanes“, als dieser Zahlmeister auf einem Schiffe war. Campbell war allem Anscheine nach der erste, der sich für die Talente des jungen Seemannes interessierte, und soll auch nachher, als Falconer zu Berühmtheit gelangt war, sehr stolz gewesen sein auf diesen seinen einstigen Schüler.

Wahrscheinlich durch die Gunst dieses seines ersten Gönners kam Falconer als zweiter „Maat“ an Bord jenes verhängnisvollen Schiffes „Brittania“, eines für den Handel im Orient bestimmten Kauffahrteischiffes, welches auf seiner Fahrt von Alexandria nach Venedig am Cap Colonna scheiterte; nur drei Leute aus der Mannschaft kamen mit dem Leben davon, unter ihnen Falconer. Wann das geschah, konnte Clarke nicht eruieren. Es ist der Schiffbruch, der unserem Gedichte zugrunde liegt.

Falconer muss dann in ähnlichem Dienste verblieben sein, bis er im Frühling 1762 den Herzog von York zum Protector gewann, indem er ihm sein Gedicht *„The Shipwreck“* widmete.

Schon 1751 war Falconer unter der großen Schar derjenigen, welche den Tod Friedrichs, des Prinzen von Wales, in Gedichten beklagten. Thomas Campbell sagt von diesem Gedicht Falconers, es sei ungefähr so gut, als sein Sujet es erheische.

Clarke nimmt ferner einige Dichtungen, die in *„The Gentleman's Magazine“* in den Fünfzigerjahren erschienen, für Falconer in Anspruch. So eines, welches überschrieben ist: *„On the uncommon scarcity of Poetry in that magazine, by J. W. a Sailor.“* März 1756. Wirklich ganz im Stile Falconers, in seiner Sprache, in seinem unvermeidlichen *heroic verse* und voll der innigen Melancholie, die ihm eigen ist, sind die Verse, welche Clarke aus diesem Gedichte citiert. „Was nützt all die Pracht des sonnig-grünen Erdenfrühlings mit seinen Blumen und Mädchen dem, der jahraus jahrein das stürmende Meer befährt?! — Murmelnde Bächlein, ferne Herdenglocken und Vogelsang laden des See-

manns Auge nie zum Schlafe ein. Und wenn er zur Rast hinsinkt, erschöpft von der Arbeit, so presst sein sonnverbranntes Haupt kein Blumenköpflein nieder, und kühlender Baumschatten bedeckt ihn nicht. Rüttelt der rauhe Wind ihn aus dem Schlafe, so sieht er keine Landschaft; nur ferne Himmelsweiten, in denen Woge neben Woge sich hebt und senkt, sonst nichts.“ Also schöne Stimmungsbilder schon in dieser Zeit vor dem großen, gefühlskräftigen, kretensischen Küstengemälde im *„Shipwreck“*.

Ferner nimmt Clarke für Falconer in Anspruch das im Mai 1759 in *„The Gentleman's Magazine“* erschienene Gedicht: *„The description of a Ninety Gun Ship“* und beruft sich wieder auf den Falconer'schen Stil des Gedichtes.

Was nun das so populär gewordene Lied *„Cease, rude Boreas!“* anlangt, so wäre Clarke bereit, es unserem Dichter zuzuschreiben. Von Steevens, der meist als Autor genannt wird, könne es doch unmöglich herrühren, meint unser Gewährsmann; denn Steevens sei in der Schiffswissenschaft und Schiffs-Terminologie durchaus nicht bewandert gewesen. Andere Forscher meinen dagegen, es kämen doch Uncorrectheiten im Seemannsausdruck darin vor, die ein so erfahrener Matrose wie Falconer gewiss vermieden hätte. Freilich, wäre die Autorschaft Falconers für dieses Gedicht bezeugt, so wäre dies das beste Zeugnis für sein Talent. Denn die Volksseele hat ein sehr feines Corti'sches Organ, und was ihr so gefällt, dass sie es immer wieder singen mag, muss wohl tief empfunden sein.

Das herrliche, ganz moderne Stimmungsgedicht *„The Midshipman“* fällt auch noch in die Zeit vor dem *„Shipwreck“*.

Durch die Widmung des *„Shipwreck“* nun kam Falconer beim Herzog Eduard von York in hohe Gunst und ehe der Sommer vergieng (1762), war er Midshipman auf Sir Hawkes Schiff „The Royal George“. Hier war es, wo Hunter den jungen Dichter kennen lernte; beide waren aus demselben Theile Schottlands, und so waren sie als Landsleute bald gut Freund.

Noch im selben Glücksjahr 1762 würdigte auch ein berühmtes Journal (*„Monthly Review“*, vol. XXVII, p. 197)

Falconers Talent in herzlichster Weise. „Nur ein ganz besonderer Liebling der Musen könne in so harmonischen Versen und mit solcher Anschaulichkeit den Schiffbruch schildern.“ Der Kritiker findet Ähnlichkeiten mit Virgils Aeneide in Falconers Gedicht. (Später hat ja ein classisch gebildeter Irländer Partien aus dem „*Shipwreck*“ in lateinische Virgilische Hexameter übertragen.) Besonders das Verdienst der fließenden Versification der Seesprache wird freudig anerkannt. Ebenso wird die „edel und philosophisch“ gehaltene Ansprache Alberts an die Schiffsmannschaft in der Stunde höchster Gefahr rühmend hervorgehoben.

Noch vor dem Friedensjahre 1763 hat Falconer wieder eine Ode gedichtet, „*On the Duke of York's second departure from England, as Rear-Admiral*“, deren Entstehungsweise in einigen charakteristischen Sätzen von Governor Hunter beschrieben wird: „Er verfasste das Gedicht in einem schmalen Raume zwischen der Schiffswand und den Ankertaurollen, als er zufällig allein war.“

Das Jahr 1763 war für unseren Dichter von vielfacher Bedeutung. Damals, als der Friede eintrat, hatte Falconer wieder um einen Freund mehr, den Lieutenant Hunter, den Bruder seines bisherigen Freundes Governor.

Damals heiratete er auch ein junges Mädchen namens Hicks, die Tochter eines Wundarztes. Clarke konnte sie nicht ausfindig machen. Ihr ist die kleine Meerballade „*Fond Lover*“ gewidmet.

Auf der „Glory-Frigate“, wo er damals Zahlmeister wurde, genoss Falconer die besondere Gunst des Commissioner Hanway (Bruder des berühmten Jonas Hanway), der ihm eine Kajüte einrichten ließ mit allem Comfort, damit er darin ungestört dichten könne. Hier schrieb er sein berühmtes „*Marine Dictionary*“, worin er seine fachmännische Kenntnis sehr geschickt ausnützte. Von Sachverständigen wird das Buch viel gelobt. Als Beispiel seines (wie wir sehen werden, nicht übermäßigen) Britenstolzes wird aus dem „*Marine Dictionary*“ immer angeführt seine Erklärung des Wortes *retreat*. *Retreat* bezeichnet er als ein — französisches Manöver, im Englischen unbekannt. Das „*Marine Dictionary*“ erlebte wie der „*Shipwreck*“ mehrere

Auflagen, und der Verleger unterstützte von dem Ertrage des Werkes, welches erst 1769 gedruckt wurde, die Witwe des Verfassers bis zu ihrem Tode (1796).

Nun noch die letzte Meerfahrt Falconers, an Bord des nach Indien bestimmten Schiffes „Aurora". Es lockten ihn herrliche Aussichten. Mit dem Bewusstsein der Berühmtheit mag er diesmal diese weite Fahrt begonnen haben. Am 30. September 1769 segelte die „Aurora" von England ab; nachdem sie das Cap der guten Hoffnung umsegelt hatte, gieng sie verloren. Der Brief eines Kapellans *Hirst,* datiert: „Cape Town, December 19, 1769" ist das einzige Zeugnis, dass das Schiff das Cap der guten Hoffnung passiert habe. Von den *Hottentots* erzählt er, drei habe er in der Capstadt gesehen. Das Wetter sei drückend heiß, das Thermometer zeige 83°, sie müssten deswegen den größten Theil des Tages unter Dach verbringen. Einen Ausflug nach Cap Falso habe er unternommen, dort fallen die Berge ungeheuer steil und felsig ab ins Meer; einige neugebaute Vorrathshäuser seien daselbst für die Schiffer im Winter; die Winde wehen so scharf an dieser Meeresbucht, dass man nicht sicher reiten könne. Einen Kometen, den er in England der Sonne entgegenfliehen gesehen, habe er hier von ihr zurückkehrend erblickt; er beobachte ihn in Bezug auf seine Lage zu den benachbarten Fixsternen und er wolle seine Beobachtungen einem Freunde in Greenwich senden. „Wir sind alle recht freundschaftlich und glücklich hier an Bord der ‚Aurora'."

An derlei Stimmungen mag auch Falconer in den letzten Tagen seines Lebens Antheil gehabt haben. Nach der Meinung der meisten Sachverständigen soll das Schiff in Brand gerathen sein. Ob wirklich infolge der Vorliebe des Capitäns für heiße Suppen, das ist fraglich. Thatsache ist, dass die „Aurora" schon früher zweimal auf ihrer Reise in Feuersgefahr war; so liegt es wohl nahe, für ihren Untergang dieselbe Ursache anzunehmen.

Was die Ausgaben des *„Shipwreck"* anlangt, so ist dabei folgendes merkwürdige Phänomen zu beachten: Es gelingt dem Dichter ein Treffer; der Erfolg macht ihn muthig; er findet sein Werk zu klein, erweitert es, und

kann sich wundern, dass der Erfolg nicht mehr zunimmt. Seine Erweiterungen sind doch Verbesserungen, meint er. Ganz dieselbe psychologische Erscheinung sind die Erweiterungen, die Langland, Defoe — oder in Deutschland z. B. Grimmelshausen — ihren Schriften, ermuthigt durch den Erfolg der ersten Ausgabe, zutheil werden ließen; ebensowenig Verbesserungen als die Erweiterungen Falconers.

1762 erschien die erste Ausgabe des *„Shipwreck“*. Fast nur Naturschilderung. 1764 (man sieht aus den Jahreszahlen: der Erfolg war ein ziemlich durchschlagender) die zweite Ausgabe, um 900 Verse erweitert; es waren die Charaktere Albert, Rodmond und die Liebesgeschichte Palemons hinzugekommen, außerdem noch mythologischer Aufputz. Die erste Fassung war so im Geiste des *Midshipman*-Gedichtes. Diese zweite Fassung war feierlicher, war sich mehr als Dichtung bewusst, die erste Fassung war schier unbewusste und deshalb wahre Poesie.

1769 die dritte Ausgabe, neuerdings um 200 Verse erweitert. Clarke meint allerdings, diese dritte Ausgabe sei in ihren Erweiterungen mehr das Werk des Freundes Falconers, des Schotten Mallet, dem der Dichter die Sorge für das Werk übertragen haben soll, als er, von Hoffnungen überströmend, die letzte Meerfahrt antrat. In dem Vorworte zu dieser dritten Ausgabe, datiert: *„Somersethouse, Oct. 1, 1769“*, heißt es: *„the author flatters himself, it will be found, to have received very considerable improvements.“* Einige Beispiele mögen zeigen, was er für *improvements* hielt.

Z. B. in der zweiten Ausgabe:

„Far other themes of deep distress to sing
Than ever trembled from the vocal string;
A scene from dumb Oblivion to restore . . .“

Da schaltet Falconer in der dritten Ausgabe nach der zweiten Zeile ein:

„No pomp of battle swells th'exalting strain,
Nor gleaming arms ring dreadful on the plain;
But o'er the Scene, while pale remembrance weeps,
Fate with fell triumph rides upon the deeps.“

Damit ist wahrhaft nichts Neues gesagt; nichts als eine weitere Ausführung der zwei ersten Zeilen. Seite 2 bei Clarke ist wieder ein drastisches Beispiel solcher sinnloser Erweiterungen. Vers 8—18 sind erst in der dritten Ausgabe eingeschaltet. Clarke hat sie aufgenommen, weil sie ihm gefallen. Seite 4 sind bei Clarke nach Zeile 12 wieder acht Verse eingeschaltet. Nachdem er schon einmal gesagt hat, *Adversity* sei sein Wandergefährte auf allen Wegen gewesen, wiederholt er in den eingeschalteten Zeilen dasselbe in anderen Phrasen.

In den Neunzigerjahren wurde der *„Shipwreck“* aufgenommen in die Sammelwerke der englischen Dichtung, 1804 erschien Clarkes commentierte Ausgabe.

Analyse des *„Shipwreck“*.

In die Einsamkeit der Meeresküste zurückgezogen, beginnt der Dichter sein Lied mit einer Anrufung der Musen. Sie, die ihm so oft in lieblicheren Stunden glückliche Weisen zugeflüstert, mögen ihn jetzt, da ihn die Erinnerung so rauhe, stürmische Pfade führt, nicht verlassen.

Erster Canto: Drei Jahre sind vergangen, seit das Schiff „Brittania“ die Küste Englands verließ. — Nun auf seiner Fahrt von Ägypten nach Italien, da alle hoffen, bald von Venedig aus in die Heimat zurückzukehren, erreichen sie die Küste Candias. Hier beklagt der Dichter die allenthalben sichtbaren Folgen des Krieges, welcher Kunst und Freiheit, Landbau und Verkehr vernichtet hat. In dieser Rastzeit stellt uns Falconer nun die Hauptleute des Schiffes vor, den pflichteifrigen Capitän Albert, den stürmischen Nordhumbrier Rodmond, den träumerischen, melancholischen Arion; dieser Arion ist Falconer selbst. Außer den Hauptleuten und der immer stummen Mannschaft befindet sich auf dem Schiffe ein bleicher, liebes- und heimwehkranker Jüngling, Palemon; mit diesem flüchtet Arion aus der Mittagshitze in die Citronenwälder der Uferberge, und dort erzählt Palemon die Geschichte seiner Liebe; wie er in heimlicher, heftiger Leidenschaft zu Anna, Alberts Tochter, entbrannte, wie er sie lieb hatte in den mond-

hellen Themsewiesen, wie sein jähzorniger, geiziger Vater dies entdeckt und ihn deswegen auf das weite Meer verstoßen habe. — Nach einem traulichen Abendmahle an der Küste, da alle längst in süßen Schlaf versunken sind, weckt plötzlich der Ruf: *„All hands unmoor!“* auch unseren Arion aus dem Traume. Als der Morgen erwacht, ist das Schiff schon unterwegs. Der Dichter beschreibt das Äußere des Schiffes, wie es den vom Lande Nachblickenden erscheinen muss; besonders die stolze „Brittania“ auf dem *prow* hebt er hervor, zu ihren Füßen verneigen sich huldigend die Wogen.

Zweiter Canto (von 9 Uhr morgens bis 1 Uhr mittags des nächsten Tages): Abschied vom Festlande. — Eine Wasserhose, die mit einem Kanonenschuss zersprengt wird, ein glänzender Delphinenschwarm begegnet ihnen. Zu Mittag mehrt sich das Gewölk am Himmel, und Winde erheben sich. Das schwellende Segeltuch beugt in der Höhe die Mastbäume, die Kanonen auf der Leeseite tauchen tief ins Wasser. Die Topsegel rollen von den großen Masten, das Schiff verlangt Erleichterung. Candia rückt immer mehr in die Ferne und Cap Spado verschwindet. Gegen 4 Uhr nachmittags wird das Gewölk noch dunkler, eine trübe Bö jagt die Wasser vor sich her, wieder müssen die Topsegel, kaum gehisst, gerefft werden. Die Arbeit an den Tauen, Leinen, Segeln und Raaen ist nun mit einer von Fachmännern oft bewunderten Lebendigkeit und mit großem Verständnis geschildert. Die Bö zerreißt das Hauptsegel, es flattert in der trüben Wetterluft; man klettert empor und befestigt es wieder an den Armen der Raaen. Einmal reißt eine Sturzwelle vier Matrosen, die auf den Strickleitern stehen und an den Raaen arbeiten, mit hinab in die Tiefe. Delphine kommen scharenweise; von Afrikas glühend heißer Küste wandern sie gegen Norden. Längst ist jede Küste verschwunden. Die Stürme wachsen. Man rollt die Segel auf, befestigt die Raaen gegen den Wind. Der *boatswain* läuft über das Schiff; durch den Sturm gellt seine Stimme wie die eines heiseren Kettenhundes. In fürchterlicher Arbeit ermattet die Mannschaft, sie hat keine Raststunde zu erwarten. Wasserberge um Wasserberge. Die heilige Lampe des Tages erlischt in den

westlichen Wolken, ihr Widerschein beleuchtet unheimlich den Dunst. Wie anders dieser heutige Abend als der gestrige freundliche an der Küste! Durch mehrere Lecks ist das Wasser in den Schiffsraum gedrungen, man misst seine Höhe, sucht durch unausgesetztes Pumpen sein Niveau wenigstens auf gleicher Höhe zu erhalten. — Albert und Rodmond gerathen oft in Conflict, da Rodmond von den neueren Methoden nichts wissen will. Die Kanonen werden über Bord geworfen. Albert studiert immer wieder die Karten. Nun, da das Schiff durch den Sturm aller Segel beraubt ist, räth Albert: *to fly before the storm,* ans Ufer steuern! Rodmond dagegen verweist auf die Gefahren des Ufers, die Felsenklippen Falconeras würden das Schiff nicht freundlich empfangen; besser ist es: warten! — fleißig pumpen und auf günstigeres Wetter hoffen. Arion aber stimmt mit Albert darin überein: das Beste sei, küstenwärts zu steuern. Noch einmal richtet Albert Worte herzlicher Belobung und Anerkennung an die Mannschaft und sagt ihnen: *to scud before the wind* sei der Hau'leute Beschluss; „vielleicht", sagt er, „ist auch dies zu unserem Verderben; aber es ist doch in der Ferne, und hier ist sicherer Tod". Die Äxte sollen bereit gehalten werden; denn es wird dazu kommen, dass die Masten umgehauen und zu Quadraten, zu Rettungsflößen zusammengebunden werden müssen; das längste Tau soll bereit gehalten werden, damit die, welche glücklich das Ufer erreichen, den andern damit zuhilfe kommen können. „Nur nicht dem sclavischen Joch der Tyrannin Furcht die Seelen beugen! — Denn dann — adieu, Hoffnung und Leben!" — Die Leute an der griechischen Küste sind gut und freundlich, hier erwarten den Schiffbrüchigen nicht Räuber wie an der Heimatsküste.

Nun liegt das kleine Schifflein in einem tiefen, stillen Thale, in dunkelster Finsternis, beiderseits steile, himmelhohe schwarze Wogenwände, man hört nicht einmal das Heulen des Sturmes in dieses Grab herein. Es wird nun die Ordre gegeben *to bear away,* Rodmonds Meinung ist nun am Platze. Der *Mizzen-Mast* muss nieder; finsteren Blickes steht Rodmond mit der glänzenden Axt in der

Hand — grausiger Schall des einhauenden Eisens — der Mast fühlt die tödliche Wunde und donnernd stürzt er nieder auf das Verdeck.

Dritter Canto (von 1 Uhr mittags bis 11 Uhr vormittags des nächsten Tages): Über die Entstehung der Kunst. — Bald himmelhoch auf dem Kamm einer Woge, bald höllentief im Schlunde der Gewässer fliegt nun das Schiff dahin, vier Stunden lang; da tauchen die Klippen Falconeras auf; vom hohen Leuchtthurm winkt das Licht durch die Nacht trüb über die Wasser her, die man an den Felswänden branden hört. Sie fliegen an der Gefahr vorüber und blicken schaudernd nach ihr zurück. — Was jetzt an Ländern und fernen Bergzügen das Schiff umgibt, ist für einen Dichter aus antikisierender Schule heilig. Daher erzählt Falconer jetzt alles, was er von dem alten Griechenland, seinen Weisen und Künstlern gelesen hat. Dann wieder zum Thema!

Sturm, Regen, Hagel, Meteore, Blitz und Donner, und die Finsternis der Nacht! Endlich bricht der Tag herauf, wehmüthig blicken die Menschen im berstenden Schiff hin nach diesem letzten Sonnenaufgang ihres Erdenlebens. Und im Morgenscheine winken die Felsenspitzen von St. George. Ungeheure Wogen überströmen das Verdeck. Aus den Felshöhlen tönt das Echo der Brandung. Auch diese Gefahr entschwindet wieder.

Nun aber sehen sie die Berge Athens, und Colonna blickt von der Höhe hernieder zu ihnen. Moosbewachsene Marmorsäulen stehen auf der sturmumtobten Klippe. Wieder zucken durch Wolkenspalten die Blitze, der Steuermann wird geblendet, Arion vertritt seine Stelle. Man führt ihn zum Mast, an diesen klammert er sich.

Und nun die Gruppen der Ringenden, Sterbenden, Untergehenden. Albert wird durch den erstarrenden Rodmond, der sich um seine Füße klammert, von dem Maste, an dem er hängt, hinabgezogen in die Tiefe. Falconer mit zwei Matrosen rettet sich auf schwimmendem Balkenwerk an den Felsenstrand; sie finden Palemon verblutend, zerschlagen, sterbend. Wie Albert vorausgesagt, kommen sie hilfsbereit herbei, die guten Griechen.

Stellung des „*Shipwreck*“ in der englischen Literaturgeschichte.

Gerade aus jenem Volke, welches mit seinen beschränkenden Kunstregeln so lange und so intensiv seine Nachbarn beeinflusste, gerade aus Frankreich gieng — ein großes Beispiel für die Contrastwirkung in der Völkerpsychologie — jener Mann hervor, der — ein ahnungsvoller Vorläufer Darwins — die Parole ins ganze Europa hinausrief: Zurück zur Natur!

Rousseau! Er hielt jenen Urzustand des *homo sapiens*, ehe noch die Cultur mit ihrer ihm so verhassten Arbeit eingesetzt hatte, für einen idealen, begehrenswerten; daher: zurück zu ihm!

Mit unglaublicher Schnelligkeit und Heftigkeit drang Rousseaus Gedanke in das Leben der Nachbarvölker ein, und Pope, der in England die französisierende Dichtung auf den Höhepunkt gebracht, hat 1713 schon seinen „*Windsor Forest*“ gedichtet; so lag die Rousseau'sche Gedankenströmung allerwege im Keime vorbereitet, erzeugt durch ihr Gegentheil: die französische Hypercultur.

1726—1730 waren Thomsons „*Seasons*“ erschienen. Die Landschaftsstimmung tritt in dieser Dichtung in den Vordergrund, sie erhält ihre eigenthümliche Färbung durch das Humanitätsideal des Jahrhunderts.

In diese Strömung innerhalb der englischen Literatur in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gehört nun auch Falconers „*Shipwreck*“. Diese Darstellung einer Naturkatastrophe durch einen, von der französisierenden Manier nur oberflächlich gestreiften Naturmenschen steht wie ein Miniatursymbol in jener Zeit der europäischen Genesung. Jene Zeit des Verlangens nach Rückkehr zur Natur ist zugleich mit dem Jahrhundert Darwins und Haeckels der Vorfrühling des „positivistischen Etats!“, in dem die Herrschaft der „Namen“, die als beständige Irrlichter aus alter, in Bezug auf Erkenntnis verworrener und dunkler Zeit weiterleben und das Vordringen des Denkens allenthalben hindern und stören, vernichtet wird.

Falconers Dichtung ist ein Product der Übergangszeit. Der antikisierende Schwulst der zugrunde gehenden

Zeit verleitet ihn zu seinen größten Fehlern, die Naturfreude der beginnenden Zeit verhilft ihm zu seinen besten Vorzügen.

Wir dürfen uns nicht etwa vorstellen, dass Falconer diesen zu seiner Zeit stattfindenden Übergang in Kunst- und Lebens-Auffassung bewusst kannte; sondern es ist jenes merkwürdige „in der Luft liegen“ einer Strömung, welches für die naturwissenschaftliche Völkerpsychologie so interessant ist: es sieht aus, als gienge ein magnetischer Zug unsichtbar durchs ganze Land, der alle bedeutenden Köpfe in einer Richtung wendet.

Sind nun die (wahren) Künstler die „Besten“, welche der Kampf ums Dasein aus den höchsten Regionen des Thierreichs auswählt zu der großen Aufgabe, die Entwickelung des Bewusstseinsvermögens in diesen höchsten Regionen zu markieren, so gehört zu diesen „Besten“ gewiss auch der Dichter des „*Shipwreck*“.

I.

ALLGEMEINER THEIL.

Begrenzung der Individualität des Dichters durch Charakteristik und Vergleichung mit ähnlichen Phänomenen.

1. Allgemeine Charakteristik und Kritik.

1. „Fünf Fuß und sieben Zoll hoch, schlicht im Gesichtsausdruck, sonngebräunt und pockennarbig, in seinen Manieren plump und linkisch, im Gang etwas stürmisch, als Kamerade heiter, freundlich und gut und im übrigen durch und durch ein Seemann."

(Clarke, Vorwort zur Ausgabe des „*Shipwreck*", nach Angaben von Governor Hunter, Falconers Freund.)

Diese Notiz ist nebenbei gegeben; ich aber setze sie der Symbolik halber an die Spitze der Betrachtung. Sehe ich den Dichter körperlich einigermaßen genau vor mir, so ist mir ein hochwillkommener Behelf gegeben für das Studium seiner Individualität. Bei jeder von ihm gedichteten Zeile steht mir sein Bild vor Augen. Zumal in dieser Dichtung, an deren Handlung der Autor hervorragend Antheil nimmt. Die Erinnerung an die armselige Barbierstube in seinem traurigen Vaterhause, der Gedanke an die taubstummen Geschwister in Edinburgh, die träumerische Sehnsucht nach geistigem Vergnügen, der Drang nach Wissenserweiterung, — alles das hilft mit, im Verlaufe der Lectüre seines Gedichtes die Physiognomie des wetterbraunen Seemannsgesichtes zu präcisieren und erleichtert das Zustandekommen jenes Processes, der das Wesen aller Kunst bildet: Stimmungs-Übertragung. Ich sehe nicht nur seine Figur auf dem mondhellen Verdecke neben dem blassen, heimweh- und liebeskranken Freunde markant und klar, ich sehe tiefer in ihn hinein, sehe, was die Welt mit ihren Einwirkungen für Gefühlsreflexe in seinem Organismus wachruft und spüre sozusagen seine Körperwärme, wenn er aus der schwülen Mittagshitze sich flüchtet in die schattenkühlen Citronenwälder der kretensischen Küste. Was er selbst von sich sagt im ersten Canto, ist uns natürlich von besonderer Wichtigkeit. In der Figur des dritten Befehlshabers des unglücklichen Schiffes, in Arion,

hat er sich selbst in die Handlung eingeführt. Da erzählt er nun, wie er einst in glücklicheren Stunden die schöne Wissenschaft gepflegt und Blumen der Phantasie gepflückt. Ein finsteres Schicksal aber verleidete ihm alles. Weil er nun, auf die hohe See verwiesen, „seine Harfe weinen lässt über den Tiefen“ und weil auch ihn die Woge aus aller Vernichtung an den rettenden Strand trug, so wolle er — mit Erlaubnis der Musen natürlich — sich Arion nennen.

Also vor seiner Seemannschaft hat Falconer für sich studiert und gelesen, seine Phantasie ist dadurch in Schwung gekommen, auf seinen Seefahrten hat er bedauert, die liebgewonnene Beschäftigung aufgeben zu müssen.

Verdanken wir nun dieser Lectüre nicht überhaupt die Entstehung des Gedichtes, so verdanken wir ihr doch gewiss die Schwächen desselben: nämlich den unter den trefflichen individuellen Naturschilderungen stehenden mythologischen Schwulst, das Schülerhafte der Liebeserzählung und überhaupt das manchmal unangenehm hervortretende Streben, seine schöne Gelehrsamkeit zu zeigen. Es liegt ja bei einem Matrosen, der keinerlei gründliche Bildung erworben, sehr nahe, dass er sich dachte, das mythologische Beiwerk mache erst eine Schrift zur Dichtung. An der Kraft der Stimmungen aber erkennen wir doch das geborene Talent in Falconer.

2. Falconer gibt in seinem *„Shipwreck“* ein eigenes Erlebnis. Das spricht schon an und für sich sehr für seine geborene Dichternatur. Mag ja — wie gesagt — sein, dass er eigentlich erst durch die Lectüre der Poëmata anderer so recht zum Dichten angetrieben wurde; aber mit dieser einseitigen Gehirnentwickelung allein hätte er doch nicht das eigentlich Großartige am Stoff so mit all dem Grauenhaften und Ungeheuren wiederzugeben sich gedrungen gefühlt. Und es soll hier gesagt sein: fast nirgends haben jene Leute, die nicht selbst Künstler sind, sondern das künstlerische Schaffen und Genießen natürlich erklärt sehen wollen, so sehr Ursache, der physikalischen Psychologie mit Erwartungsfreude entgegenzusehen, als in diesem Punkte. Wird man einmal die Namen über-

wunden haben, diese Überreste alter Verirrung und Unkenntnis, die Namen, die am meisten Schuld tragen, dass die Erkenntnis so langsam fortschreitet, die leeren Namen wie „Wille", „Seele", „Geist", „bewusst und unbewusst" ... dann wird man der Wahrheit bis in Dämmerungsweite nahegekommen sein. Ist das „Leben" nichts anderes, als ein Zurückstoßen gegen die Einwirkungen der Umgebung — geradeso wie das Zittern des Espenlaubes im Windhauch — so ist eben die Kunst eine besondere Form dieses Zurückstoßens; eine Form dieses Zurückstoßens, die alle ähnlich gearteten Körper zur gleichen Bethätigung zwingt, — oder, mit alten Namen gesprochen: Kunst ist die Fähigkeit und der Trieb, ein eigenes Gefühl so darzustellen, dass der andere beim Genusse dieser Darstellung in sich dasselbe Gefühl entstehen merkt. Damit ist der leere Begriff der „Schönheit", über dessen Wesen sich so viele Philosophen den kostbaren Kopf zerbrachen — leider ganz für nichts und wieder nichts — aus der Welt geschafft. Endgiltig!

a) Wir wollen nun Falconers Dichtung genießen und nachher notieren, ob und an welchen Stellen sich in uns eigenartige, starke, individuelle Stimmung eingestellt hat; dort liegt dann für mich die „Schönheit" des Gedichtes, dort ist Liebeswerbung (sieh Darwins genetische Kunsterklärung), dort tönt der wahre, ungetrübte Lebensklang, der alle gleichgestimmten Instrumente mittönen macht. Das ist meines Erachtens eine gesunde Kritik und — freilich zum Entsetzen der „objectiven Geister" — eine subjective, individuelle Kritik. Hat nun Falconers Organismus auf die Einwirkungen der Umgebung so reflectiert, dass es unseren Organismus zum Mittönen zwingt? — dass wir seinen Reflex ein „Kunstwerk" nennen dürfen? Das ist die Hauptfrage des speciellen Theiles dieser Abhandlung.

b) Dieses Erlebnis ist eine gewaltige Naturkatastrophe. Es ist allerdings wieder nicht gerade von Vortheil für unsere Vorstellung von Falconer, wenn er sich entschuldigen zu müssen glaubt, dass er ein so schreckliches Ereignis zum Gegenstande seiner Dichtung mache, wenn er (S. 3) meint, die „Musen" könnten ihrer Natur nach nicht mithelfen bei einem so grauenhaften Sujet.

Aber diese unpassende Bescheidenheit dürfen wir auf Rechnung seiner classischen Lectüre setzen und, wenn wir nach Herders Manier den Dichter aus seiner Zeit und seinen Umständen heraus zu verstehen trachten, so müssen wir sagen: es war für jene Zeit immerhin ein tüchtiger Schritt nach vorwärts zur wahren Dichtung, ein derartiges Naturschauspiel zum Gegenstande eines Gedichtes zu machen. Thomas Campbell (*„An Essay on English Poetry“*) sagt: „Wenn man sich für jeden *scholar* interessiert, der inmitten seiner Büchergestelle und im Schatten seiner Zurückgezogenheit schöne Verse macht, so wird man doch noch viel mehr diesen Naturdichter beachten müssen, der seine Poesie im fürchterlichen Kampfe mit der Natur gefunden hat.“

c) Falconer schildert dieses Erlebnis, dieses Naturschauspiel rücksichtslos in der technischen Sprache seines Berufes. Man muss sich eine annähernde Detailkenntnis von der Einrichtung eines Segelschiffes erworben haben, um über den zweiten Canto mit seiner Segelrefferei glatt hinwegzukommen. Es erinnert das an die allermodernste Art und Weise, das allereigenste, still beobachtete, innerste Erlebnis so für sich selbst hinzuschreiben in der nacktesten Skizzenform, ohne sich darum zu kümmern, ob der Genießende auch wirklich durch die dargebotene Form dahingebracht werden kann, das gewünschte Gefühl — (handels- und fabriksmäßig gesprochen) — in sich entstehen zu lassen. (Peter Altenberg etc.)

Man kann durchaus nicht sagen, dass diese Rücksichtslosigkeit nicht im Sinne der wirklichen Kunst gelegen sei. Im Gegentheil! — Diese Schiffsausdrücke haben etwas an sich vom Salzgeruche des Meeres. Liest man die Rufe: *„Brail up the Mizzen, quick!“* — *„Reef topsails, reef!“* — *„All hands unmoor!“* — *„Bear up the helm a-weather!“*, so geht es einem wie dem Kinde, welches die Muschel ans Ohr hält: man hört das Meer rauschen. (In Theodor Storms unsagbar schöner Novelle „Der Schimmelreiter“ wird Ähnliches mit ähnlichen Mitteln erreicht.)

Also — das Mittönen, das Stimmungsvermitteln — (dessenungeachtet soll die Kunst nicht als „Vermittlungs-

amt“ aufgefasst werden) — wird erleichtert durch dieses unbekümmerte Verwenden der technischen Schiffs-Terminologie. — (Dass man aber auch mit einem geringeren Aufwand von technischer Terminologie einen Schiffbruch so großartig als möglich schildern kann, hat Byron bewiesen [Don Juan, 2. Gesang].)

3. Höchst merkwürdig und charakteristisch ist aber die geradezu frevelhafte Einschiebung seiner „gelehrten Kenntnisse“ unmittelbar vor der Katastrophe. Leider ist dieser Missgriff auch für die allgemeine Kritik und Charakteristik bedeutend. Im Zustande der höchsten Gefahr bricht er ab, um die großen Männer Griechenlands aufzuzählen. Dann, nachdem diese völkerbewegende Neuheit vollbracht ist, nimmt er — um den Alpdruck seiner Gelehrtheit erleichtert — sein Thema wieder auf.

4. Schließlich aber soll es am Ende dieser allgemeinen Charakteristik gesagt sein: Wieviel wird und wurde „gedichtet“ — aus Langweile, was — weil es kein kräftiger, reiner Klang ist — keinen Menschen zur wirklichen Stimmungswollust bringen kann. Dem gegenüber ist unser „*Shipwreck*“-Gedicht wohl eines ehrenden Wortes in hohem Grade würdig. Ein Stück furchtbar bedrohten Lebens ist in ihm, eine Menge von Stimmungs-Energie ist in ihm aufgespeichert, potentieller Stimmungs-Energie, die sich immer wieder, solange die Menschen warmblütige Thiere bleiben, in actuelle umsetzen wird.

2. Aus Falconers Heimatland.

1. In einem Liederfrühling ohnegleichen stand Falconers schottische Heimat, als er bei seinem zweiten Schiffbruche im fernen Süden aus dem brennenden Schiffe ins Meer versank. Wie der Einzelnmensch seine stimmungsreichen Zeiten hat und seine stummen, verschlossenen Tage, so überkommt die Bewohner ganzer Landstriche, die Völker, Krankheit (z. B. religiöse Wirren), Genesungsfreude, Lust zu singen ... u. s. w. Und eben damals, da Falconer aus seinem Volke hervorgieng, zog es durch die „Seele“ dieses

Volkes wieder wie Vorfrühlingsdrängen, und Falconers Gehirn gerieth in Mittönen. Er aber wandert aus dem Vaterhaus, in dem die Armut und das Elend hausen, südwärts in die Reichshauptstadt; da lernt er „classische" Dichtungen kennen; es vollzieht sich in seinem Organismus ein flüchtiger Anpassungsprocess an die städtische Luft ... Dann treibt ihn das widrige Geschick auf das weite Meer, er rettet sein nacktes Leben aus dem Wrack an der griechischen Felsenküste; Heimkehr, Erinnerung — und nun bricht es hervor: er singt seinen Schiffbruch, wie Burns in der Heimat sein zertretenes Maßliebchen, Wilson sein verlorenes Hausiererbündel ... aber — fremde Associationen, antikmythologische Worte haben in der weißen Substanz so starke Linien gezogen, dass nun sein Pegasus-Gespann in diesen Spuren fahren muss. — Trotzdem, sein Motto ist — schottischer Eigenart gemäß:

— quaeque ipse miserrima vidi
Et quorum pars magna fui.

2. Das Volk Schottlands ist ein wahrer Gebirgs-Singvogel. Ist doch kaum wo anders die Volksdichtung so unerschöpflich. Drei Eigenschaften sind der schottischen Poesie ganz besonders eigen: Liebe zur Natur, Freude am Colorit, prägnante Individualität.

In der lustigen und gedankenvollen Gesellschaft, die Fiedler (*„Geschichte der volksthümlichen Dichtung in Schottland"*, Zerbst 1846) oder Scott und Ramsay in ihren Büchern vereinigen, ist jede Gestalt ein Original. Ein Mensch wie der Weber Wilson ist doch gewiss ein Unicum. Wegen revolutionärer Ideen aus der Heimat verjagt, fährt er nach Amerika, studiert dort die Vögel, und dichtet. Tytler, der Luftballonfahrer, Dudelsackbläser, Apotheker und Componist, sucht an Vielseitigkeit auch seinesgleichen. Sogar eine Schenkwirtin gibt in dieser Wonnezeit Schottlands Gedichte heraus. Und Falconer ist doch gewiss auch eine Individualität. Wie er wohl oder übel das Schnellerlernte in seiner einem Erlebnis nachgesungenen Dichtung an den Mann bringt, das gibt dieser das charakteristische Gepräge.

Liebe und zugleich intimstes Verständnis für die Natur ist bei Volksdichtern durchaus nicht selbstverständlich. Der Städter ist vom Gebirge viel mehr entzückt, als der Bauer und der Almhirt, die darin aufgewachsen. Ohne ein wenig von der staubigen Culturluft geathmet zu haben, wäre Burns wohl nicht auf den Gedanken gekommen, sich fürs gefährdete Mausnestlein zu interessieren. Und das Liedchen von den *Aberfeldy*-Birken, wo der Wasserfall die Blumen bespritzt, die Blätterschatten auf dem Boden spielen in der sonnigen Einsamkeit und der Bursch sein Mädchen herzt — weitab vom Weltlärm . . ., das ist eine Stimmung, ein „Sichwohlfühlen" im Frieden, deren eben nur ein Organismus fähig ist, der sich im Unfrieden der Welt schon einmal nicht wohl gefühlt hat. Vergessen wir auch nicht, dass Thomson ein Schottländer ist und wie die trübe Stimmung einer einsamen Heide oder Wildnis in Mac Phersons Ossian-Gedichten als Grundton überall hindurchtönt. Bei Falconer ist nun die Natur und nur die Natur Thema, sowohl die liebliche, friedliche, wie die große stürmende Landschaft. Merkwürdigerweise ist in dieser allgemeinen Dichtungs-Blütezeit Schottlands außer Falconer nur noch ein einziger Seemann von Bedeutung vertreten: Denovan, ein gleichfalls hochinteressanter schottischer *midshipman*, der auch jung aufs Meer kam. Auch er hat in Sturm und Meeresstille die Schönheit des Oceans betrachtet, nachgedacht über die Wandlungen, die das Meer mit Ebbe und Flut herbeiführt, über versunkene Städte und versunkene Zeiten:

„Liebte dich (den Ocean) seit meiner Kindheit,
Liebt' in Jünglingsjahren dich,
Liebte dich, wenn deine Wildheit
Kiel und Masten niederriss."

Und zum Schlusse bittet er das Meer, es möge ihn am Ende seiner Lebensfahrt aufnehmen als seine rechte Heimat. Macneel, der Kaufmann, und Wilson, die doch auch große Meerfahrten machten, sind — so subjectiv sie sonst sind — nicht zu bedeutenderen Meergedichten angeregt worden. Ein schönes Seesturmliedchen hat auch

Cunnigham, der Maurergeselle, gedichtet; in Fiedlers Übersetzung lautet es so:

„Ein nasses Kleid, eine wilde See,
Ein Sturm, der sie erfasst
Und rauschende, weiße Segel füllt
Und beugt den starken Mast . . .

Sturm droht aus dem gehörnten Mond,
Blitz lässt die Wolke frei;
Die hohle Eich' sei unser Palast,
Die See unser Erbtheil sei."

Und als Beispiel für die schottische Freude am Colorit sei aus dem Zeitalter Falconers erwähnt die herrliche Meeresballade des Schotten Mothervell: In schwarzer Nacht auf stürmendem Meere fürchtet der Schiffer, das Land nicht mehr zu sehen. Der Wogenschaum spritzt ihm ins Auge. „Hab' ich dir denn versprochen, dass zu Lande die Hochzeit sei, dass ein irdischer Priester uns trauen werde?" fragt seine Liebste höhnend. „Auf Schiffskielen und Todtengebein ist mein Haus gebaut in der grünen Tiefe auf gelbem Sandboden, wo weiße Blumen ringsum blühen und die blauen Wogen mein Dach sind." — Ein Tiefseegemälde wie Coleridges Meeresstimmungen, traumhaft, unheimlich, farbenprächtig.

Falconer nun versteht es unmerkbar zu malen, d. h. ohne dass einem die Farbenworte Stück für Stück in die Augen springen. Der Gesammteindruck ist voller Farbenvorstellungen. Der sterbende Delphin ist dem Dichter besonders wegen seines Farbenschillers ans Herz gewachsen, das Sonnenroth auf der Meeresfläche, die lichten Citronen im dunklen Laub — sind denn nicht überhaupt die Stimmungen eines wirklichen Künstlers besonders an Farben-Empfindungen geknüpft?

* * *

So erkenne ich den Schotten in Falconer. Das Ererbte, Heimatliche ringt in ihm mit dem Erlernten, Fremden.

3. Ein dichtender Seemann vor Falconer.

Bei einiger Literaturkenntnis ist nichts so naheliegend, als sich bei Falconer eines anderen Dichterseemannes zu erinnern, des *Waterpoet* John Taylor (1580—1653).

Ich will nun unseren *sailor* durch Confrontation mit diesem Themse-Fährmann noch mehr zu individualisieren versuchen. Beide, Falconer wie Taylor, thun sich etwas zugute auf ihren Beruf. Der eine nennt sich ausdrücklich auf dem Titelblatt seines *„Shipwreck" a sailor*, der andere kann nicht genug versichern, dass er *the King's Majesty's Waterpoet* sei.

1. Nun hat zwar Taylor nicht zeitlebens die Themse auf- und abgerudert, sondern war auch, wie Falconer, im Weltmeer draußen, er war 1596 bei Cadix in der englischen Flotte und vor Elisabeths Tod (1603) hat er mindestens sechzehn Reisen mit *the Queen's Ship* gemacht; also Stoff zu Weltmeer-Poematas wäre bei ihm wohl auch dagewesen — und ganz glatt wird es bei diesen vielen Seefahrten auch nicht abgegangen sein. Aber — seine Dichtung bleibt in der Heimat, und dieser erste große Unterschied ist charakteristisch genug. Den philosophischen Falconer begeistert das Weltmeer, der lustige Taylor singt immer von kleinen abenteuerlichen Fahrten in und nahe der Heimat, und zwar durchaus nicht nur von Seefahrten, sondern auch von unglaublichen Leistungen im Wandern auf dem festen Lande. — Er hat kein Gedicht, dessen Thema nicht eine Ausfahrt wäre, und es vergeht ihm kein Augenblick ohne Abenteuer. Von London wandert er nach Edinburgh ohne einen Pfennig, weder bettelnd noch borgend, weder zu trinken noch zu essen begehrend, und am Schlusse fügt er — nothgedrungen — hinzu: *Lastly, that which is rare in a traveller all is true.*

2. Falconer ist schwerfällig, Taylor ist ein äußerst lebendiger und beweglicher Geist. Ein Punkt, welcher ahnen lässt, wieviel die naturwissenschaftliche Literaturgeschichte profitieren wird, wenn die physikalische Psychologie sich ausbilden wird. Das Trägheitsmoment fände in unserem Falle Anwendung. Der Unterschied in

Sprache und Metrum zwischen den beiden Seeleuten — wie klar würde er mit seinen zartesten Ursachen sich aufhellen!

Wohl pflegt auch Taylor den *heroic verse* mit Vorliebe, aber wie hüpft und springt alles in diesem *heroic verse* und wie sprudelt es von Alliterationen, Wortspielen, Binnenreimen u. s. w., mit welcher Leichtigkeit vollziehen sich in Taylors Sprachcentren die Gleichklangs-Associationen! Während Falconer es für ein Verbrechen hielte, z. B. sechshebige Verse nicht auszumerzen oder gar von Poesie in Prosa überzugehen und umgekehrt. Immer im ernsten, ungeschmückten Rhythmus singt er fort, gönnt sich höchstens ein *triplet* hie und da — ein geschmackvoller Genießer seiner Dichtung wird ihm diese philiströse Freiheit nicht als Verdienst anrechnen. Taylors *heroic verse* erinnert in seiner Leichtigkeit sehr an den Chaucers.

Beispiele für *the waterpoet's* Kunstfertigkeit im Associieren des sprachlichen Gleichklanges:

„— — — that I should write
Of books, crooks, nooks, of rivers, bournes and kills,
Of mountains, fountains, castles, towers and hills,
Of piers and shires — — —“,

wer so etwas wünscht, wolle doch lieber gefälligst im Camden nachschlagen. Oder er beginnt sein Gedicht mit folgendem Wortspiel:

„List, lordling, list, if you have lust to list.“

Oder:

„Moil'd, toil'd, mir'd, tir'd, still lab'ring ever doing
Yet were we nine long hours that eight miles going“

u. s. w.

3. Taylor ist Humorist, Falconer neigt mehr zum Tragischen. — Bei Menschen mit so ähnlicher Lebensfahrt wird eine solche Stimmungsverschiedenheit physiologisch interessant. Und eben der Seesturm selbst, wie anders nimmt er sich bei den beiden aus; da wird der Unterschied geradezu symbolisch. In *„A merry-wherry-ferry Voyage“* bricht zweimal ein Seesturm los; der erste lässt ihn so auf- und niederfliegen mit seinem Schiff, wie wir es bei Falconer in dreierlei Weisen immer wieder furchtbar

geschildert finden. Taylor findet dabei den Humor, mit Reimkünsten zu spielen und frägt ruhig: *„What weather 's here?“*

„Stiff Aeolus with Neptune went to cuffs
With huffs and puffs and angry counter-buffs.
Tost like a cork upon the mountain main,
Up with a whiff and straightway down again.
At which we in our minds much troubled were,
And said, God bless us all, what weather 's here?“

Dieses *„like a cork“* ist anschaulicher als manches weitausgeführte Bild bei Falconer. Dann aber folgt ein echter *Taylor verse:*

„But nothing violent is permanent,
And in short space away the tempest went.“

Gleich lacht dem lebensfröhlichen Taylor wieder der Himmel, während bei Falconer *„the violent“* lange genug anhält, um zwei Gesänge damit zu füllen. Nachdem dann Taylor aus jener wegen ihres Fischfanges berühmten Stadt fortgefahren, kommt ein zweiter Seesturm; der ist ärger als der erste war:

„The foaming curled waves the shores did beat
As if the ocean would all Norfolk eat.“

Wieder ein drastisches Bild. Und abermals macht sich der Lustige die schwere Sache leicht: er lässt sich von der höchstgehenden Woge gemüthlich ans Land werfen, und auch das Malheur, das ihm hier widerfährt, — er wird als Pirat angesehen und gefangen gehalten — löst sich äußerst wohlgefällig.

Wie weit wäre endlich Falconer auch entfernt gewesen, seiner Dichtung einen Epilog beizugeben wie diesen:

„Thus have I brought to end a work of pain,
I wish it may requite me with some gain,“

oder eine Verherrlichung seiner Gattin wie die folgende:

„I have a wife, which I was wont to praise,
But that was in my younger wooing days;
She had an instrument, that 's ever strong
To exercise my patience on — her tongue.“

„A married man — some say — hath two day's gladness,
And all his life else is a lingering sadness.
The one day's mirth is, when he first is married,
The other's, when his wife's to burying carried.“

4. Wir sehen bei Falconer Neigung zu Personificationen. Das ist nun Taylors besonders starke Seite. Sein eigentliches Lebenswerk ist eine Personification: *„An Armada or navy of 103 ships and other vessels, which . . .“*, der langathmige Titel schließt mit dem komisch-gravitätischen Hinweis: *„the names of the ships are on the next page“*. Und da sehen wir einen Ansatz zu philosophischer Betrachtung wie bei Falconer; aber wieder — wie anders! In höchst gelungenen Parallelsätzen führt er den Vergleich aus zwischen Menschenleben und Schiffahrt: Wie das Schiff allzeit unter Segel ist, so geht das Menschenleben jeden Moment vorwärts; wie das Schiff allzeit unbeständig, so der Mensch allzeit veränderlich; wie viele Schiffe schwer zu steuern, so viele Menschen schwer zu lenken; wie viele Schiffe immer günstigen Wind haben, so haben viele Menschen immer Glück u. s. w. Tiefernst wird er nie bei seinem Philosophieren. Das Werk ist seinem Inhalte nach eine Art Narrenschiff, wie das deutsche von Sebastian Brandt. Das Takelwerk, die Verproviantierung, die Bemannung sind allegorisch zu deuten. Auf dem ersten wird als Kost verabreicht *„changeling“* für Söhne hoher Herrschaften (Schurken), auf dem zweiten *„darling“*, ein sehr theurer Fisch, geweiht der Göttin Venus, so theuer, dass manche Menschen ihre ganze *lordship* anbringen für ihn; also auch nur für *clarissimoes* und *magnificoes*. *„shaveling“* für Pfaffen und Mönche, *„fumbling“* für verheiratete Leute, welche keine Kinder kriegen können, *„mingling“* für Weinhändler, Kaufleute und Apotheker.

5. Das ist bemerkenswert, dass sowohl Taylor wie Falconer einen Sinn für märchenhafte, feine poetische Vorstellungen haben. Bei so robusten *sailors* ist das nicht selbstverständlich. In dieser Hinsicht erinnert Taylors *„Ladyship“* an das Silbermärchen „Die Perle“ aus der mittelenglischen Zeit. Das Tauwerk aus feinem Silberzwirn,

das *entering*-Tau aus Gold, die Segel aus regenbogenfarbener Seide. Das Schiff segelt ohne Compass und ist nur für gutes Wetter eingerichtet; bei Sturm, Regen und großer Hitze liegt es müßig vor Anker. Ebenso finden wir bei den Seeleuten gemeinsam die feine Stimmungsfähigkeit für friedliche Naturschönheit. Z. B. die herrliche Taylor'sche Sternennacht mit ihrer in die Ewigkeit hinauslauschenden Stille:

„And as he (the sun) went, stained the departed sky
With red, blue, purple and vermillion dye;
Till all our hemisphere laments his lack,
And mourning night puts on a rob of black,
Bespangled diversly with golden sparks,
Some moveable, some seamen's fixed marks;
The milky way
Showed like a cristal causeway to the thrones
Of Jove and Saturn, paved with precious stones.
The solid earth, the air, the ocean deep
Seemed as the whole world had been asleep.“

Diese Verse könnten ebensogut von Falconer geschrieben sein. — Das Nagen des Meeres an der Felsklippe, auf welcher die Stadt liegt, und die Gefahr, die für dieselbe immer größer wird, eines schönen Tages im Wasser zu liegen, weiß Taylor meisterhaft anschaulich zu machen.

6. Falconers ganze Dichtung macht den Eindruck, als ob ihn das Elend seines Vaterhauses und seiner Kindheit immer umschwebe. Die Dichtung macht sein Glück aus. Taylors Leben dürfen wir uns auch nicht glänzend vorstellen, zumal nach seiner Rückkehr vom Kriege, wo soviele Matrosen sich als Themseschiffer etablierten und ihm Concurrenz machten. Dann wurden noch obendrein die Theater wegverlegt; früher hatte er die Leute hinüberzufahren ans andere Ufer, wo das Globe-Theater stand, in dem damals Shakespeare athmete, redete, spielte, sich ärgerte und sich freute. Nun war es vorüber, und der naive Schritt, den die Themseschiffer unternahmen, indem sie an den König die Bitte richteten, ihretwegen (!) die Theater nicht wegverlegen zu lassen, hat selbstverständlich nichts gefruchtet.

Trotz alledem haben diese Wolken im Leben Taylors die sonnige Helligkeit seiner Dichtkunst nicht getrübt.

7. „Gelehrtes Wissen“ weist der Themse-Fährmann schon auch auf, aber nicht so entsetzlich ungeschickt wie Falconer. Taylor ist eben in allem und jedem pfiffiger. Auf dem *horsemanship* erscheinen z. B. Nero mit Otho und Vitellius. Kain ist auf das *horsemanship* als der erste gekommen, weil er zu Fuß seinem Gewissen nicht entwischen kann. Jene Schilderung der Nacht zeigt auch, wie er antike Götternamen zu verwerten versteht. Er hat sich eben auch in der Schnelligkeit ein kleines Wissen angeeignet, wie er es von den größeren Dichtern, die er gelesen haben mag, lernte. Also:

Falconer ist eine mehr speculative Natur, sein Gehirn ist angelegt zum Grübeln, seine Stimmungen sind mehr trüb als hell. Taylor ist eine lebensfreudige Natur, das Wandern ist sein alles, und das Wasser. Dieses nimmt allerwege sein Interesse in Anspruch, auch in der neuen Wasserleitung von York, welche er in Versen recht gut beschreibt; sogar den Fabrikanten nennt er und preist die Bequemlichkeit, die nun jeder *man of note* in York genieße; er brauche nur innerhalb seines Hauses den Hahn zu drehen, und frisches Wasser fließt aus dem Rohre.

Falconer liebt das Weltmeer, Taylor die Heimat und Fahrten an ihrer Küste. Der traurige Falconer endet tragisch als junger Mann, der lustige Taylor wird 73 Jahre alt und liefert ein Abenteuer ums andere. Taylor seiner Zeit (Sturm und Drang der Shakespeare-Schule) entsprechend „Realist“, Falconer „Idealist“ (Zeit Popes). „Realist“, „Idealist“ — wieder zwei Namen, leere Gefäße, die ihrer Ausfüllung harren durch die physikalische Psychologie.

4. Andere englische Schiffbruch-Gedichte.

Bloßes Vergleichen des Falconer'schen Gedichtes mit anderen englischen Shiffbruch-Gedichten hätte keinen Sinn. Ich thue es aber wieder mit dem Bestreben, durch Entgegenstellung anderer Individualitäten die Individualität

Falconers schärfer abzugrenzen. Stark tritt die Eigenart des Dichters hervor in den Schiffbruch-Scenen von Shakespeare, Byron und Coleridge.

Und hier wird sich die Comte'sche Betrachtungsweise besonders vortheilhaft erweisen, um die Unterschiede zwischen zeitlich weiter voneinander abstehenden Schriftwerken zu erklären. Wie Haeckels Entwickelungsgesetz, ist auch das Comte'sche biogenetisch. Das einzelne Individuum macht in Hast und Eile die ganze Entwickelung seiner Gattung durch. Der menschliche Embryo durchläuft flüchtig die gerade Entwickelungsreihe des Thierreiches in einem Monat, die Natur wiederholt in ihm in der Zeit von vier Wochen die Arbeit von Jahrmillionen; der *homo sapiens* — und hier setzt Comte die Lehre Darwins fort — ist in seiner Weltauffassung zuerst „mythologisch" (personificierend), dann „metaphysisch" (abstrahierend), dann „positivistisch" (rein concret); die Menschheit als Ganzes ebenso wie jeder einzelne Mensch. Für den Kampf ums Dasein minder gut veranlagte Organismen persistieren auf niederer Entwickelungsstufe.

* * *

„*Beowulf*" ist der Kampf des Menschen mit dem verkörperten, personificierten Ocean. Grendel verschlingt die Degen Hrothgars, wie in Falconers „*Shipwreck*" das wüthende Meer die Matrosen Stück für Stück wegreißt vom Schiffe. *Beowulf* ist ein Stimmungsgedicht aus der Jugend der englischen Volks-„Seele". *Beowulf* ist in der mythologischen Entwickelungsperiode der Ausdruck der nämlichen Erlebnisse, die der modernere, in der allgemeinen Erkenntnis schon weiter vorgeschrittene Dichter des 18. Jahrhunderts in seinem „*Shipwreck*" nach der Weise des metaphysischen Zeitalters ausdrückt. Schon im angelsächsischen „*Seafarer*" gieng die englische Meeresdichtung einen Schritt weiter.

Falconer nun könnte als Vertreter der metaphysischen Entwickelungsphase gelten. „Gott" und „Naturgesetze" hat er immer gleich bei der Hand. Jeden Augenblick apostrophiert er „*powers*", die „droben" walten und regieren.

Shakespeare.

„The Tempest", I. Act, 1. Scene.

Ich habe den Eindruck, Shakespeare habe dieser Scene zulieb das ganze Stück geschrieben. Sie ist die einzige ganz reale Scene im Stück, sie bildet den Beginn. — Shakespeare selbst hat wohl keine Meerfahrt mitgemacht. Oder war er 1585 vielleicht doch mit seiner Truppe in Helsingör und hat er dort mitgeholfen bei der Zerstörung des bürgermeisterlichen Bretterzaunes? — Aber wie immer. Die Quelle für seine Schiffbruch-Beschreibung ist ein Buch, welches 1609 erschien und die Entdeckung der Bermudas behandelt. — So hätte Shakespeare wie Schiller eine unglaubliche Kunst in der Darstellung des Niegesehenen entwickelt. Trotzdem ist Shakespeares Schiffbruch (eine einzige kurze Scene) inhaltsreicher, lebendiger, gewaltiger als der aus der Anschauung heraus gedichtete Falconers.

Ein Schiffbruch in dramatischer Form! Der Bootsmann mit seinen Flüchen. „Was fragen diese Brausewinde nach dem Namen ‚König'?! Lustig, liebe Kinder, aus dem Wege!" Da ist er recht eigentlich in seinem Elemente, wenn das Meer sich aufbäumt. Ihm haben die Meerstürme alle Mythologie und Metaphysik gründlich aus dem Gehirn gewaschen.

Der heimtückische Sebastian, der den „unchristlichen, gotteslästerlichen" Bootsmann wegen seiner Flüche — verflucht. Gonzolo, der alte Herr mit der verzweifelnden Hoffnung, den Bootsmann doch noch gehenkt sehen zu können auf trockenem Lande. Mitten darin der Ruf der durchnässten Matrosen: „Betet!" Die Sturmscene des Meeres wird zu einer Sturmscene der menschlichen Erkenntnis. Den Kunstgriff Falconers, die technischen Schiffsausdrücke zu verwenden, gebraucht auch Shakespeare schon.

Shakespeares ganze Genialität erscheint in dieser einen Scene (das übrige Stück ist eines von den minderwertigen).

Wie weit ist nun Shakespeare in seiner Menschheits-Entwickelung vor Falconer voraus! Das englische Volk hat so furchtbare Religionskrankheiten durchgemacht wie

kein anderes (Puritaner, Methodisten u. s. w.); umsomehr leuchtet die Höhe ein, auf der Shakespeare, der größte Engländer, schon im 16. Jahrhundert steht.

Coleridge.

„The Raven.“ „The ancient Mariner.“

Coleridges Meeresdichtungen machen den Eindruck eines schweren Traumes, der beim Erwachen Herzklopfen zurücklässt. Ein scheues Zurückflüchten in die märchenliebende, kindliche Weltansicht, in jene Dämmerzeit der Erkenntnis, die den Menschen „religiös“ werden ließ. Furcht vor grausigen Naturdämonen durchzittert ihn, wie ein verirrtes Kind in stürmender, nächtiger Wildnis. *„The Raven“* betrachtet einen Schiffbruch mit Wollust; ist doch das Schiff aus jener Eiche, aus der die Menschen seine Jungen vertrieben. Schulkinder sollen sich dies Märchen erzählen am Weihnachtsabend . . .

„The ancient Mariner“ mit seiner unheimlichen Rahmengeschichte hat denselben Charakter. Da ist das Meer so wild und productiv an abenteuerlichen Ausgeburten wie eine zerrüttete, fiebernde Menschenphantasie.

Dem gegenüber ist Falconer resoluter. Eine so ausgeprägte, dichterische Eigenart hat er nicht. Aber etwas Ähnliches finden wir doch bei ihm. Die schwüle Schilderung der Kretenser Landschaft im ersten Canto hat etwas von der Unheimlichkeit Coleridges; da ahnt jedes Luftmolecül den Sturm. Auch die Liebe zu den niederen Thieren (in der Ballade von Coleridge das bewegende Moment) spielt bei Falconer eine Rolle.

Byron.

Schiffbruch im *„Don Juan“*.

Der Lord und der *sailor;* der wissenschaftlich gebildete, reiche, weltkluge Mann und der arme, einsame Barbierssohn; der Humorist und Satiriker und der durch Unglück und Armut eingeschüchterte, bescheidene Matrose. Die beiden werden einen Schiffbruch, auch wenn sie beide

denselben mitsammen erlebt hätten, nicht in gleicher Weise schildern. Als Hauptunterschiede zunächst, aus der Verschiedenheit der Individualität entspringend, betrachten wir folgende Umstände:

1. Auf Don Juans Schiff sind Passagiere aus allen Ländern und Ständen; Festlandskinder. Auf Arions Schiff sind nur Matrosen, Seeleute. Daher bei Byron die heillose Schreierei im Wellenbrausen, das Rufen nach Grog, nach Nahrung überhaupt u. s. w. Bei Falconer hören wir nichts von Hunger und Durst, im Lärmen der wilden Wasser nur vereinzelte Befehlsrufe Alberts, die Schiffmannschaft darf gar nicht reden bei Falconer. Bei Byron währt auch der große Kampf mit dem Ocean mindestens sieben Tage, bei Falconer nur zwei; darum vergessen die armen Seeleute Arions aller leiblichen Bedürfnisse.

2. Byron, der moderne, freidenkende Übermensch, sieht natürlich eine große Todeskatastrophe mit anderen Augen, als ein noch fast frommer Matrose des vorigen Jahrhunderts. Bei Falconer betet alles naiv, andächtig, gläubig. Bei Byron nimmt das Beten komische Formen an. Den Papisten Pedrillo — der übrigens später ohnehin als Mittagmahl verspeist wird — bittet einer um Ablass: Pedrillo in seiner Verwirrung gibt dem Bittenden unversehens einen Fluch statt des Ablasses. Andere geloben Kerzen ihrem Schutzpatrone zu weihen; aber wer soll sie bezahlen? — Der Dichter preist jeden glücklich, der nicht Papist ist; denn Wochen verstreichen oft, bis für einen Ertrunkenen das Messamt gezahlt wird. Die Leute geben ungern Geld für Verstorbene aus, ehe sie wissen, was geschehen ist und — Messen pflegen doch drei Francs zu kosten.

3. Byron hat natürlich auch einen anderen Begriff von Poesie, als der beschränkte Falconer. Alle die echt Byron'schen Specialitäten hätte Falconer natürlich für unmöglich gehalten. Obendrein fehlt bei Byron jede antike Reminiscenz in diesem Schiffbruch; das wäre in Falconers Augen ein grandioser Mangel. Wir aber bewundern die schrankenlose Kraft, mit der Byrons Schilderung in unsere „Lebens"-Thätigkeit eingreift, diese

unwiderstehliche Gewalt, mit der er die ungeahntesten Stimmungen in unserem Organismus hervorzaubert, diese Farbengrelligkeit der Bilder, welche die Natur sozusagen überbieten. Das todesbange Auslosen eines Mittagmahles (die Loszettel sind die Trümmer des zerrissenen Abschiedsbriefes Julias), die Bitte des ausgelosten Pedrillo, ihn wenigstens ruhig ausbluten zu lassen, der durch Genuss des Menschenfleisches erzeugte Wahnsinn und Tod der Passagiere, der arme Pudel, der aufgezehrt wird, nachdem er uns durch einige wenige Zeilen so sympathisch geworden war mit seinem ahnenden Geheul am Schiffsrande — Falconer hätte all das wohl „unpoetisch“ genannt. Im modernen Menschen aber wirken die Dissonanzen und Launen der Byron'schen Schilderungen zusammen zu einer intensiven Stimmung, welche durch die Zickzacklinien des spottenden Humors ihre specifische Eigenart erhält.

4. Was die Stimmungskraft und die Verschiedenheit derselben bei den Byron'schen Schilderungen einerseits und den Falconer'schen anderseits anlangt, so kann ich kurz sagen, es ist derselbe Unterschied wie zwischen älterer Malerei und neuer. Waldmüller z. B. zeichnet gewissenhaft und unglaublich fein jeden kleinsten Zug; ich glaube, man könnte seine Bilder mit dem Mikroskop ansehen und sie schienen immer noch reinlich und peinlich. Und es ist auch Stimmung in ihnen, gewiss! Die besseren unter den Malern der neuesten Schule aber finden mit verblüffender Virtuosität z. B. aus einer Landschaft gerade jene Züge heraus, die für die Stimmung von Bedeutung sind, und alles übrige lassen sie weg. Ein Stimmungsbild nach dieser neuen Art ist z. B. Don Juans Abschied vom Festlande nach seinem Liebesabenteuer mit Julia. Das bohrt sich uns so kitzelnd und prickelnd in die „Seele“, vor uns liegt die weite Welt, das Meer im surrenden Winde, um uns stöhnt Tauwerk und Gebälk — was wird uns nun zustoßen? — Nach einiger Zeit, da der Dichter für solche Abfahrtsstunden *beefsteak* empfiehlt, — kommen wir darauf, dass wir nicht Don Juan sind.

Was ist dagegen der Abschied vom Festlande in Falconers zweitem Gesange! Die Liebe Don Juans mit ihrer

reellen Komik und Leidenschaft und daneben die Liebe Annas bei Falconer, die keusche, stille, etwas wässerige Themsewiesen-Romantik.

Die Bergung der Segel ist bei Falconer ausgefüllt wie ein Waldmüller'sches Bild, bei Byron kurz aber stimmungskräftig. Besonders grell wird der Unterschied an Stellen, wo beide Dichter dasselbe schildern. Wie anders sind ihre Worte, ihre Auffassung! z. B. beim Auffinden und Verstopfen des Lecks, beim Pumpen. Byron leistet sich wieder das Meisterstück, wegen der Güte der Pumpen deren Fabrikanten anzuempfehlen. — Bei Byron stürzt sich mancher freiwillig ins Meer, bevor ihn dieses zwingt in seine Tiefen; eine solche abnorme Aufwallung des Selbsterhaltungstriebes kommt bei dem schwerblütigen Falconer selbstverständlich nicht vor.

Und der Untergang! — Bei Falconer doch etwas zu langathmig. — Ich halte es für schwer möglich, dass einer die einzelnen Gruppen der Sinkenden und Ringenden verfolgt, ohne dass seiner Spannung hie und da der Athem ausgeht. Bei Byron ist das ein jähes Continuum, ein Athemzug; und die Differenzierung der Passagiere (die Frommen, die Grogdurstigen, die Faulen in den Hängematten, die Überspannten in Salonkleidern) bringt in die Todtenfinsternis dieser Stimmung wieder das rothe, grinsende Wetterleuchten der Ironie, die Komik des Lebens guckt aus den fahlen Gesichtern der Ringenden.

Bei Falconer werden wir gerade an der Untergangsstelle die fehlende Differenzierung der Mannschaft noch stark empfinden. Sie zerfällt in den Wogen wie das Schiff selbst — ein Stück Holz ums andere. Und dann bei Byron gleich wieder Wiesen- und Waldluft, ein hübsches Mädchen und neue Liebe. Bei Falconer retten sich drei, und besonders das Ringen mit dem Tode ist bei Falconer immer mehr betont und ausgeführt als bei Byron. Natürlich stattet Falconer in der verbindlichsten Weise seinen Dank ab an den lieben Gott für die glückliche Rettung und grübelt nicht weiter darüber nach, warum gerade er zu den Bevorzugten gehört.

Gemeinsam haben Byron und Falconer den Mann, der im Angesicht des Todes an seine Familie in der Heimat denkt, und in der Charakterisierung desselben hätte Falconer eigentlich vor Byron den Vortheil voraus, dass uns sein Albert, der Capitän, durch seine Tochter Anna, die Geliebte des jungen Palemon, näher steht. Aber der Zimmermann Byrons, wiewohl er nur einmal vor den Capitän tritt, um ihm zu melden: „Es nützt alles nichts mehr!“ packt uns so seltsam; gerade dieses einmalige Erscheinen und die Thränen in seinem Auge; nicht aus Furcht oder Verzweiflung weint er; der *poor fellow* hat Weib und Kinder, zwei Dinge, die für sterbende Leute so verwirrend sind.

Vergleiche im Sinne Falconers liegen dem Dichter des Don Juan ferne. Seine Vergleiche stammen immer daher, dass er seine eigene Stimmung in die Natur überträgt; launisch sind sie, voll Ironie und Farbenpracht wie seine ganze Weltauffassung. Die Wellen des wilden Meeres erscheinen ihm als ebenso unbarmherzig wie die Menschen im Bürgerkrieg. Den Regenbogen erklärt er als das Kind des Sonnenstrahls, gezeugt mit der Nebelfrau, geboren in Purpur, getauft in Gold, gewiegt in Zinnober, gewickelt in Wolkenwindeln, ein himmlisches Chamäleon, glänzend wie der Halbmond über einem türkischen Pavillon.

Auf derselben geistigen Entwickelungsstufe wie Falconer steht

David Mallet,

der in seinem „*Amyntor*“ (1747) auch einen Schiffbruch mit großer Anschaulichkeit schildert. Mallet wollte anfangs auch die dramatische Form wählen für die Darstellung des Schiffbruches; dann entschloss er sich aber doch für ein Epos im *blanc verse*. Seine Dichtung zeigt sehr viel Ähnlichkeiten mit Falconer. Zunächst:

Landschafts-Stimmungen. Wie die herrliche Falconer'sche Schilderung des schwülen Tages an der Kretenser Küste, so bei Mallet die gewaltige Felseinsamkeit, in welcher der verschlagene Aurel lebt; Frühlingsmacht wirkt in den Steinklüften, zu denen der Vogel kommt aus ferner, unbekannter Welt; wie ferner Wind in dämmernden Fichten-

wäldern rauschen die Wogen; der Abend umglüht die Wolken und mit der Nacht kommt der Sturm. Dann:

Personificationen und Anrufungen der Muse gelingen Mallet oft ebensogut wie Falconer. „Aus der abendlichen Waldestiefe oder morgendlich von hoher Frühlingsalpe oder aus dem mittägigen Thal, komm, o Muse!“ Diese Localisierungen der Tageszeiten verrathen ein hübsches Stimmungsvermögen. — Um Mitternacht, da noch der Sturm um die Insel heult, ruft, während *Reason* schläft, *Fancy* von ihrer Zelle aus die wilden Gestalten der Furcht auf. (Sieh Falconers Personification der *Memory*.) So träumt nun der schiffbrüchige Amyntor, er reite von Wolke zu Wolke (gut psychologisch, die träumende Wiederholung des Auf- und Niederstürmens auf dem Meere), seine beim Sturme auf der hohen See verlorene Theodora sieht er so lebendig vor sich, dass er träumend aufsteht und im nächtigen Gestein umherirrt.

Das Auf und Nieder des Schiffes im Ungestüm der Wasser schildert Mallet fast mit denselben Wendungen wie Falconer. Aber: Mallet gebraucht eine andere Art der Darstellung als Falconer. Wir sehen den Schiffbruch Amyntors mit den Augen Aurels, der ihn vom Felsenufer aus beobachtet. Hoch, wo die letzte Woge mit dem Himmel ihren Schaum mischt, schießt das Schifflein dahin, steil niederfallend aus der Wolkenhöhe und wieder aufgeschnellt mit den sich bäumenden Gewässern; das Steuer bricht, Masten fallen, Segel flaggen in den Lüften; plötzlich — furchtbarer Augenblick! — der halbe Ocean erhebt sich in breiter Curve — — *Ah, save them, heaven!* — Fahrzeug und Mannschaft versunken für immer.

In den irren Traumreden des von Aurel aufgefundenen Schiffbrüchigen wird uns die Scene im Schiffe selbst, welches Aurel vom Ufer aus gesehen hatte, geschildert. Dem Fiebernden entsprechend, halbdramatisch. „Nieder, nieder mit jedem Segel! — Ha! nun weint der ganze Ocean über unsere Köpfe! . . . Wir wollen nicht scheiden. Helft, helft! . . .“

Bei Falconer sehen wir den Schiffbruch mit den Augen des Betheiligten.

Der Gottesglaube tritt bei Mallet in ähnlicher Art zutage wie bei Falconer. Nur ist Mallet doch schon ein wenig pantheistischer. Von dem hohen Felsen aus, von dem Amyntor niederschaut auf die vielen, vielen Inseln (Hebriden), auf die Felsenketten, auf denen die büscheligen Föhrenkronen wogen im Morgenglanze und die breitschattigen Eichen, begrüßt er die *„universal godness"*, die da flutet in vollem Strom durch Erde, Luft und See zu allen lebenden Wesen, von der großen Gemeinschaft der Naturkinder als Vater verehrt. — Bei Falconer die ewige Beterei zu den *„powers"*.

Aber: Während Falconer ohne eine eigentliche Geschichte (die Palemon-Episode ist doch nur eine ganz nebensächliche Zuthat) auskommt, knüpft Mallet eine Erzählung an seinen Schiffbruch, die ihm auch das gläubigste kleine Kind nicht glauben könnte. Die Tochter wird zufällig an dieselbe Insel verschlagen, an der vor Jahren ihr Vater gestrandet war, und der Geliebte dieses „von Gottes Führerhand geleiteten Mädchens" hat das Vergnügen, sie, die er doch ganz deutlich im Meere untersinken sah, gerettet und gesund an seine Brust zu drücken. — So abgeschmackte Dinge wären dem feinfühlenden Falconer nun doch nicht eingefallen. Die eingangs gegebene, begeisterte Beschreibung der culturlosen, gesunden Unschuld und wahren Freiheit der Hebridenleute nutzt Mallet in der Dichtung selbst gar nicht aus. So ähnlich wie Falconer, der auch mit seiner eingangs gegebenen Charakterzeichnung seiner Hauptfiguren deren nachfolgende Handlungen nicht recht übereinstimmen lässt.

5. Falconers „Philosophie".

Sobald ich in der Schrift unseres Matrosen höhere und allgemeinere Gedanken gewahr wurde, reizte es mich, diesen Spuren nachzugehen, und ich hatte die Überzeugung, dass durch diese Kenntnis das Bild unseres Dichters doch um einen Zug vollkommener werde. Eine zum Nachdenken veranlagte Natur muss Falconer gewesen sein, und

Literaturgeschichte aus der Vogelperspective wird es immer wieder zu thun haben mit dem Verhältnis der Stimmungen eines Künstlers zu seiner Erkenntniskraft. Je mehr sich der Mensch von alten, in Fleisch und Blut übergegangenen Allgemeinvorstellungen befreit, desto buntfarbiger, frischer, mannigfaltiger, beweglicher werden seine Stimmungen, desto erquickender wirkt er mit denselben auf die Mitmenschen.

Nun war Falconer gewiss ein über die naive religiöse Gläubigkeit vorgeschrittener Mann. Aber die Pietät vor dem „heiligen Glauben der Väter“ wurzelte doch wohl tief genug in ihm, dass das Bisschen „exacter Wissenschaft“, welches er sich durch den Verkehr auf dem Schiffe angeeignet haben mag, ihm keinerlei peinigende Zweifel verursachen konnte. So kannte er Newtons Gravitationslehre und erklärt danach Ebbe und Flut. Von der Schnelligkeit des Lichtes wusste er, jedenfalls auch von Newtons Emissions-Theorie. Der leise Ton seines erregten Blutes in den Pulsen erinnert ihn an das Knistern des Funkens am elektrischen Draht. Von einem einstigen Zustand der Wildheit des Menschen spricht er oft genug, als hätte er Darwin geahnt. Rousseaus Ideen hat er wohl wirklich kennen gelernt. Im großen und ganzen ist Falconers „Metaphysik“ die: es gibt einen Schöpfer der Naturgesetze, und das ist Gott. Von der großen, befreienden, beseligenden neuen Erkenntnis: von der Ewigkeit und Einheit des Stoffes und der Kraft fühlte ich aus seinen Versen keine Ahnung heraus.

Was „Ethik“ anlangt, so ließe sich Falconer am besten als Anhänger der Humanität bezeichnen. Er verachtet den Krieg, den Vernichter des Staatenglückes und des Bürgerfleißes. Bei einem Menschen, von dem man weiß, dass er nicht feige ist, kann das Verabscheuen des Krieges immerhin als ein ethisches Moment gelten. Für das Recht der Liebe tritt Falconer ein: „Lasst nicht die elenden Sclaven der Thorheit spotten über diese „edle Leidenschaft!“ Das Wort „Humanität“, das zwanzig oder dreißig Jahre nach dem ersten Erscheinen unseres „*Shipwreck*“ eine so große Rolle spielte in Deutschland (Goethe,

Herder, Schiller...), führt Falconer schon im Munde; rühmend hebt er an Alberts Charakter hervor, sein Geist sei durch edle Humanität geläutert gewesen; im stillen Familienglück habe er den Frieden gefunden. Allüberall bewährt sich Falconer als Tyrannenhasser und Freiheitsverehrer. Mitleid fordert Falconer immer und immer wieder, und das letzte Wort der Elegie wiederholt diese Bitte.

In der Begeisterung für sein Vaterland Britannia geht Falconer durchaus nicht so weit, dass er jeden Schein eines Fehlers von demselben weglügen wollte. Albert muss in seiner letzten Ansprache noch an die Saumseligkeit des englischen Rechtes erinnern; anderseits weiß er den Britenstolz hervorzukehren und, wenn er im ersten Canto das Äußere des Schiffes beschreibt, an dessen *prow* das Bild der Britannia prangt, so weist er darauf hin, wie alle Wogen zu Füßen dieser Königin sich beugen und demüthigen als ihre Vasallen. Leider — schließlich setzen die demüthigen Wogen der Frau Königin doch mit solcher Innigkeit zu, dass sie vollends in Trümmer geht. Auf derartige kleine Widersprüche kam es dem Dichter nicht an.

„Psychologie." Ich meine auf psychologische Tiefblicke oder doch auf psychologisches Interesse bei Falconer hinweisen zu können. Das auffällig häufige Vorkommen des Wortes *soul* ist zwar ein äußerliches, aber doch nicht ganz zu vernachlässigendes Merkmal. — Dann die Bewunderung der menschlichen Gedächtniskraft — ein Passus, der dem Matrosen alle Ehre macht. Das Psychologische in seiner Liebesgeschichte ist seicht, könnte Unerfahrenheit in der Sache verrathen. Tiefer ist die Elegie, das Ausklingen des Sturmconcertes in ein feines *pianissimo;* zumal jene Strophen mit ihrem *„unheard by you"*, *„unfelt by you"*, *„no more . . ."*, dieses sich Hineindenken in die Todten. Die Freude am wiedergewonnenen Leben hat er gut auszudrücken vermocht; die todten Kameraden bedauert er, weil sie das Heulen des Sturmes, Hagel, Regen, Schnee und Winternacht nicht mehr verspüren können. Und nun erst der Gedanke an die wartenden Mädchen in der Heimat! Als Fehler in der angewandten Psychologie ist wieder die Excursion im dritten Canto zu bezeichnen; denn das ist

ja doch leicht einzusehen, sollte man meinen, dass man dadurch die Spannung des Lesers zerreißt.

Von „ästhetischen" Grundgedanken Falconers ließe sich etwa Folgendes aus seiner Dichtung herausfinden:

Farbenfrische und Lebendigkeit der Darstellung ist sein Bestreben. *„With living colours give my verse to glow"*, bittet er die Muse. Das wäre in jener Zeit vielen Dichtern ans Herz zu legen gewesen. Falconer aber steigt in unserer Wertschätzung und nähert sich — wenn anders er die erwähnte Zeile wirklich mit Vorbedacht und mit dem Bewusstsein ihrer Bedeutung geschrieben hat — sehr der modernen Kunstrichtung. Er wünscht eben sein Gefühl intensiv und präcise im Hörer oder Leser zu erzeugen, und es ist ihm nicht um ein bloßes Vorgaukeln von Bildern zu thun, wie vielen abstracten Reimern. Auch an dem Sange „des großen Mäoniden" preist er die Farbenfrische und lebendige Darstellung als den größten Vorzug.

Am Beginn des dritten Cantos gibt Falconer (höchst unpassend an dieser Stelle, das ist aber für uns jetzt gleichgiltig) seine Meinung über die Entstehung der Kunst zum besten. Er zeigt sich hier als Anhänger Rousseaus: die Kunst kam, um die wilden Leidenschaften der Menschen zu sänftigen. Also die Kunst als primitivstes Mittel der Cultur. (Mit Darwin lässt sich diese Anschauung sehr wohl vereinen.)

The kindling spirit caught th' empyreal ray
And glow'd congenial with the swelling lay.
Rous'd from the chaos of primaeval night
At once faire Truth and Reason sprung at light.

Denselben Gedanken spricht dann Schiller in den „Künstlern" aus:

„Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land,
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Übt sich am Reize der Verstand."

Also: durch das Schöne wird das Wahre gefunden. Warum Falconer diesen Gedanken aber an den Anfang des dritten

Cantos setzt? ... Unergründlich tiefsinnige Ursachen werden wohl nicht vorliegen.

Oft äußert Falconer die Befürchtung, sein Thema sei kein solches, dass ihm die Musen dabei helfen möchten. Also — er hält seinen Stoff eigentlich für unpoetisch. Aber — wie gesagt — er hat durch die Praxis seine beschränkte Theorie überwunden, und wir geben ihm als milde Kunstrichter für sein Kokettieren mit den neun heiligen Fräulein die Absolution.

Dem ästhetischen Naturgesetze (Erhaltung der Energie und des Stoffes) ganz zu genügen, war er als unreifer Künstler noch nicht stark genug. Folgenlose Episoden einflechten, erscheint ihm nicht als Todsünde.

Was er aus der „Geschichte der Philosophie“ weiß, ist nicht viel, und er hat diese Kenntnisse wohl aus derselben Quelle geschöpft, wie die mythologischen. Socrates sei vom Himmel als der weiseste der Menschen erklärt worden und um der Tugend willen habe er sein Leben gelassen. Plato habe gelehrt, der Lebensfunken, der Seele feines Wesen, könne nie erlöschen. Zeno und Epiktet verlangten, der Mensch solle lächeln können mitten unter Todespeinen; dem Matrosen erscheint aber diese Philosophie jetzt als eine leere Gedankenspielerei.

Bei unbedeutenden Menschen verhärtet die durch Erfahrung erworbene Lebensphilosophie, und man nennt diese Verhärtung „Charakter“. Höherstehende Menschen haben keinen Charakter in diesem Sinne; bei ihnen verhärtet, verkalkt nichts. Der Gesammteindruck, den Falconer auf mich machte, lässt mich glauben, dass er wenigstens auf dem Wege war, ein bedeutender Mensch zu werden.

II.

SPECIELLER THEIL.

Die Dichtung selbst (Form [Darstellungsmittel] und die zu vermittelnden Gefühle [Gehalt]).

A. Die Form (Darstellungsmittel).

Einleitung.

Nach dem lauten, wüthenden Sturmconcert der Elemente — eine leise, sanfte Elegie aus inniger Dichterseele, wie nach einer vollen Orchester-Symphonie fernher ein Waldhorn-Nocturno in zitternden Terzen mit Harfen-Appregios. Und nun: alle die verschiedenen Gefühle, die er uns übermitteln will, die schwüle Stimmungs-Malerei, den fürchterlichen Flug am felsigen Falconera vorbei, die Liebes- und die Todesscenen, schildernde Erzählung wie lyrische Klage, alles im selben streng eingehaltenen Takt, im gleichen Metrum und mit sehr geringer Differenzierung der Sprache. Nur dass wie Wetterraben durch düsteres Gewölk die befehlenden technischen Termina des Meisters durch die Schilderung fliegen und dass die Elegie in Strophen abklingt; — im übrigen aber lässt sich der schlichte Matrose nicht aus der Fassung bringen. Im dritten Canto, knapp vor dem Tagen jenes trüben Morgens, gesteht Falconer in einigen eigens dazu bestimmten Zeilen seine Erregtheit und sagt: deutlich stehe jenes traurige Bild vor ihm in all seinem Licht und Dunkel; rasch durch seine Adern gleite das zündende Feuer; aber Rhythmus und Vers können jener Scene nicht gerecht werden, seine „Farben" scheinen ihm zu matt. Inwieweit diese Gleichförmigkeit im Darstellungsmittel aus Falconers beschränkter, künstlerischer Ausbildung entspringt, inwieweit sie zu billigen, ja zu bewundern und inwieweit sie zu bedauern ist, findet ein musikalisches Ohr gewiss heraus. Im vorhinein sei es gesagt: zu bewundern ist die ungezwungene Metrik der technischen Terminologie. Da ist Falconer ganz „er selbst".

1. Die Sprache.

Wir könnten in der äußeren Gestalt der Sprache Falconers (denn wie gesagt, innerlich differenziert sie sich nirgends stark) etwa unterscheiden die pathetische und die rein epische Sprache. Auf dem Gebiete des Pathetischen wird unser Seemann phrasenhaft, hier häuft er seine irgendwie (jedenfalls auf schnellem Wege) gewonnenen antiken Kenntnisse an, auf dem Gebiete des rein Epischen liegt Falconers wirkliche Poesie, hier wendet er die Sprache seines Berufskreises an, die Schiffssprache — hier ist er modern und selbständig. In der pathetischen Sprache beobachten wir besonders die Apostrophen, Personificationen und Vergleiche, in der epischen die Naturschilderungen und Reden.

a) Apostrophe.

Den „unsterblichen Zug der heiligen Neun" ruft er an (gleich zu Beginn des ersten Gesanges und später noch öfter); ich glaube kaum, dass den Dichter bei diesen seinen classischen Gebeten dieselbe Inbrunst und Andacht durchglühte, mit der das gefallene Gretchen die Mutter Gottes anrief; es ist nichts anderes als Phrase, leeres Gerede, mechanische Wiederholung von Worten, die er irgendwo gelesen hat und die ihm vielleicht imponierten wegen ihrer — Gehaltlosigkeit. Gar philiströs ist es, wenn er um das Bisschen Freiheit, sich statt William „Arion" nennen zu dürfen, wieder die Musen um Erlaubnis bittet (S. 19); und er stattet das eingereichte Gesuch gleich auch mit triftigen Gründen aus, sodass dem apostrophierenden Dichter die Concession von Seite der Musen so gut wie sicher steht. — Die beiden Liebenden gehen selbstverständlich den Mond bittlich um seine Zeugenschaft an, eine Apostrophe, die aber bei Falconer tiefer empfunden sein mag, als bei den überspannten, alltäglichen Mondschein-Lyrikern (S. 35). Dann bittet der Dichter selbst die höchsten Mächte . . ., mitleidig auf die Liebenden niederzuschauen (S. 36). Naiv und herzlich ist es aber, wenn er (S. 38) meint: „Ihr zarten Mädchen mit dem Herzen voll heiligen Mitleides, möge

nie ein Wanderer des tückischen Meeres euer Liebling werden.“ — Interessant endlich, um von all den vielen Apostrophen (im aufgeregten zweiten Canto hat er allerdings keine Zeit dazu) nur noch die eine hervorzuheben, ist folgende Stelle, mit der er sich selbst anredet (S. 67): „Hättest du, Arion, diesen Posten auf der *lee*-Seite eingenommen, Vergessenheit hätte sich wohl über alles gebreitet. Aber der lenkende Himmel verlängerte deine Lebenszeit, damit du noch schwerere Übel erduldest und erzählest.“ — Also darum hat ihn der liebe Gott gerettet, damit er den „*Shipwreck*“ dichten könne.

b) Personification.

Außer den vielen kleinen allegorischen Namen, die ihm seine antikisierende Lectüre zusteckte, wie *Ceres, Famine, Cynthia,* oder der *fair Science,* die ihm zugelächelt habe (S. 18), oder der *Censure,* welcher der Leser nicht gestatten soll, dass sie mit Schadenfreude des Dichters Hoffnungen vernichte, oder der *Oblivion,* die ihre Schwingen mit tiefstem Schatten über die Mannschaft des Schiffes breitet, kommt im „*Shipwreck*“ auch manche sehr hübsche Personification vor. Gewiss mehr als bloß sprachliche Bedeutung hat aber seine Personification des Gedächtnisses. Und ich möchte hierin — und glaube das nicht hineinzulegen, sondern herauszulesen — psychologischen Tiefsinn unseres Dichters erkennen. Diese warme Bewunderung des Erinnerungsvermögens! — Heraufeilt sie die Ufer des Lethe entlang, sie fegt das Dunkel weg und breitet Licht über die Dinge, in der Rechten trägt sie eine Annalenrolle, in der Linken den silbernen Zauberstab, dessen magische Berührung die Vergessenheit verscheucht; schneller als des Lichtes Lauf ist der ihre; sie stellt die flüchtigen Ideen wieder her, ruft von Lethes Küsten weg die wandernden Gedanken und untrüglich irrt sie durch Raum und Zeit.

Hat der poetische Schiffsmann wirklich schon über die Gedächtniskraft nachgesonnen?

Allerdings hat diese hübsche Personification ihre äußerlichen Schwächen auch: *power* an sich ist noch keine

Personification, während doch ihre Prädicate bereits Personificationen sind, eine *power*, eine Macht, die heraufeilt ...

Und die so vielmalige Wiederholung desselben Gedankens (S. 5):

„The fugitive ideas she restores,
And calls the wandering thoughts from Lethe's shores.
To things long past a second date she gives,
And hoary time from her fresh youth receives.“

Jede Zeile wiederholt in neuen Worten den einen Gedanken; doch wohl ein Zeichen, wie tief ihm dieser zu Gemüthe gieng. Und gleich darauf noch einmal:

„by whom
The deeds of ages long elaps'd are known,
Whose breath dissolves the gloom of mental night,
And over the obscur'd idea pours the light.“

Übrigens ist das sprachlich interessant, wie er das liebgewonnene Motiv nicht genug betrachten kann in immer neuem Wortkleide. Ein Matrose, der einen förmlichen Dithyrambus auf die Kraft des sich Erinnerns singt, ist immerhin etwas Beachtenswertes.

c) Vergleiche.

In den Vergleichen allein ist sehr oft die geistige Entwickelungsstufe eines Dichters zu erkennen und seine ganze Individualität. Je höher er als Individualität entwickelt ist, umsomehr scheut er vor Vergleichen zurück, die unnütz sind, die die Vorstellung, welche sie verdeutlichen sollen, noch unklarer zu machen geeignet sind. Ein Mensch wie Shakespeare ist viel zu energisch, kraftstrotzend und zielbewusst, als dass er auch nur ein einzigmal einen Vergleich jener niederen Gattung verwendete, die nur eine Ausschmückung bezweckt. Er nimmt sich nie zu einem Vergleichssatz mit „Wie . . ., so . . .“ Zeit; nur wo ihm etwas einfällt, was uns die Sache in frappante Anschauungsnähe bringt, vergleicht er. Und was gerade die Schiffahrt und den Seesturm anlangt, hat Shakespeare ein Bild von einer Gewalt und Anschaulichkeit,

dass die ganzen Sturmbilder unseres Matrosen nicht dagegen aufkommen. Ich meine die berühmte Stelle in Heinrich IV. (II. Theil, 3. Act), wo der schlaflose König den Matrosen im Mastkorb beneidet um seinen gesunden Schlaf. Auch Falconer kannte die Stelle; denn er citiert daraus den Vers (S. 3):

„A Ship-Boy on the high and giddy mast!"

In Schlegels Übersetzung lautet die Stelle:

„— — — und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, ihnen kräuselnd
Das ungeheure Haupt und sie aufhängen
Mit wildem Brüllen in die glatten Wolken,
Dass vom Getöse selbst der Tod erwacht — — —"

Großartiger kann wohl die Natur selbst nicht sein. Und so sind alle Vergleiche Shakespeares originell, gar nicht zu reden von denen, die er seinen Falstaff anstellen lässt. (In der deutschen Literatur ist ja auch einer der größten Dichter am allermeisten durch seine Vergleiche charakterisiert: Wolfram von Eschenbach.) Falconer nun zeigt sich auch in seinen Vergleichen als eine auf niedrigerer Entwickelungsstufe persistente Erscheinung, aber die schönen Ansätze machen ihn bedeutend genug und einer eingehenderen Betrachtung sehr wohl würdig. — Seine Vergleiche sind fast ausschließlich Ausschmückungsvergleiche. Und zwar liebt Falconer die Vergleiche ganz außerordentlich. Es kommt vor, dass sich seine Vergleiche förmlich drängen und stoßen: knapp hintereinander wechseln die Bilder, aus verschiedenen Gebieten genommen für einen Gedanken (S. 116): Wie ein sich zurückziehender, geschlagener Feind, von den tapfersten Führern beschützt, lange noch sich widersetzt den siegreichen Waffen ringsum und die Flanken schützt, so leiten jetzt die Schiffer das von den Fluten nach der Küste getriebene Schiff. Wie irgend ein Wanderer, von der Nacht überrascht, in der Finsternis den Weg sucht, während hinter ihm die Raubthiere brüllen und vor ihm gähnende Gruben und Sümpfe lauern. Hoch über das Verdeck speien die Wasserberge, wie ein grausamer Eroberer rasend vor Erfolg Noth und

Elend über die Nationen schüttet, so schäumt und tost die Flut. (Jonson, S. 266.) Clarke lässt in seiner Ausgabe die letzten zwei Vergleiche, die miteinander raufen, weg. Einerseits hat er ganz recht, anderseits hat er nicht das Recht. Man sieht an solchen Zwillingsvergleichen, wie Falconer durchaus anschaulich sein möchte; aber mit solchen Vergleichen erreicht er eben seinen Zweck nicht.

Wieder die Vorstellung des vom Sturme gepeitschten Schiffes kleidet er (S. 101) in vier Vergleiche: 1. Wie wenn die Meister der Lanze den schlummernden Walfisch angreifen in den hyperboräischen Gewässern — sobald seine schuppige Haut die Wurfspieße fühlt — spaltet er, sich niedersenkend, die Flut; doch umsonst flieht er. 2. Wie jener Engel — der vom Himmel verbannt war in die Reiche der Qual, als er unerschrocken verließ die stygischen Gestade, um auszuforschen das ferne Eden, hier emporgehoben auf schwefelartigem Gewölke, spaltet er mit kühner Schwinge die höllische Luft, dort wieder schießt er nieder in die lichtlose Nacht (Milton, *Paradise lost,* Book II, Conclusion) — so jetzt das Schiff. 3. Schnell, wie der Adler den Himmel durcheilt, fliegt das Schiff an Falconeras gefährlicher Felsenküste vorüber; so 4. flieht über die weiten Felder das zitternde Reh vor den Hauern seiner Feinde. (Diesen vierten Vergleich hat Clarke wieder weggelassen. Jonson, S. 257.) Und noch nicht genug, es kommt sofort wieder ein Vergleich. Die glückliche Vermeidung des felsigen Falconera erweckt in den Schiffern flüchtige Freude; so sehen oft im Atlantischen Ocean (S. 103) die Schiffer Eisblöcke daherkommen vom Pol herab, welche unter diesem wärmeren Klima zerschmelzend die gemäßigten Winde ersetzen und für eine Weile befreien von der sengenden Hitze.

Das sind Beispiele dafür, wie Falconer oft an einer Stelle derart in die Manie des Vergleichens geräth, dass er sich gar nicht sattvergleichen kann. Geradezu unangenehm wirkt aber hier dieses Aufeinanderstoßen der Vergleichung des Schiffes mit dem schnellen Adler und gleich darauf mit dem flüchtigen Reh. Falconer muss eine Jugendliteratur im Gehirn gehabt haben, in der das Vergleichshandwerk

eine große Rolle spielte. Hat er wirklich Homer und Virgil gelesen, wie er in Anspielungen vielfach möchte glauben machen, so könnte er hier diese Gewohnheit sich angeeignet haben.

Nicht ungern verwendet Falconer das Mittel des Vergleiches, um mit seiner „gelehrten Bildung" zu glänzen. Aber der Glanz blendet nicht. (S. 73.) Wieder hatte er just zuvor das eifrige Pumpen der Schiffsleute mit der todesmuthigen Thätigkeit der Insassen eines erstürmten Schlosses verglichen, da kommt unversehens eine gelehrte Erinnerung über die Schwelle seines Bewusstseins heraufgekrochen, und das Schiff erscheint ihm plötzlich wie — Pelorus, in dessen Adern mit convulsivischen Schmerzen das Erdbeben glüht, heiser durch seine Eingeweide tost die infernalische Flamme und centrale Donner verzerren sein Gesicht. — Fährt der Dichter dann fort: so steigen jetzt vereint alle unglücklichen Zufälle herauf und das Geschick trotzt aller Geschicklichkeit, so passt das als Fortsetzung doch gar nicht; denn das Bild vom Pelorus wurde ja bereits auf das im Zerspringen begriffene, berstende Schiff angewendet. Nicht eben ungeschickt ist folgender Vergleich aus der Antike (S. 69): Als der geheiligte Orpheus an stygischer Küste mit himmlischen Weisen beklagte sein verlorenes Glück und die Höllenmächte rühren wollte, war das nicht abenteuerlicher als wenn jetzt der Dichter die Musen anruft zu seinem schrecklichen Thema? Und wieder folgt diesem Vergleiche ein zweiter auf dem Fuße: Solche Qualen wie er (der Dichter) ertrug der unermüdliche Dädalus, als er eingemauert war im kretensischen Labyrinth, bis die Kunst ihre Heilshilfe anbot, ihn zu leiten durch die verwickelten Räume; solange verstrickt in sanglosen Dornenweg, spreitet nun die Muse wie Dädalus kühner die Schwingen (das ist wieder ein Lapsus, lieber Falconer! — soeben warst du selbst Dädalus, jetzt wäre es auf einmal wieder die Muse); und die Verse beginnen in sanfteren Weisen zu fließen, wiewohl voll des mannigfachsten Wehes.

Gelungen ist der medicinische Vergleich am Schlusse des zweiten Cantos: Nun wird ein Mast um den anderen vom berstenden Schiffe geschlagen und das Tauwerk zer-

schnitten, sowie der Arzt beim Krebskranken zunächst das verborgene Gift vom Blute wegzaubert oder seinen Lauf verzögert (Falconer als Humoralpatholog!), endlich aber, wenn die Infection über seine Kunst triumphiert, sich entschließt, das Glied abzunehmen, um auf diese Art das Leben zu bewahren. Merkwürdig hereingeweht in diesen heidnisch-mythologischen „Aufputz" erscheint die Erinnerung an — den Berg Sinai, der von des Himmels lauter Trompete (S. 117) ebenso erzitterte, wie jetzt das Schiff mit seiner Mannschaft vor Donner und Sturm.

Endlich seien von den vielen Vergleichen noch zwei besonders geglückte, weil allem Anscheine nach tiefer empfundene, Bilder hervorgehoben (Canto III.): Weinend erhebt sich der Sonnentag aus der entsetzlichen Nacht. Alles beglückt der Sonnenstrahl, nur das unselige Schifflein nicht. Wie ein verlassener Liebhaber den Morgen erblickt, da die angebetete Nymphe, für immer von seiner Brust gerissen, mit ihren Reizen einen glücklicheren anderen beseligt, so sehen jetzt die Matrosen die Sonne aufgehen. (Das ist vielleicht ein Verdeutlichungs-Vergleich [S. 118].) Einen verlassenen Mann am Hochzeitsmorgen seiner Geliebten kann sich jeder nicht allzu nervenstarke Mensch leicht vorstellen. Und dieses Gefühl präcisiert wirklich unsere Vorstellung von der grausigen Situation der Matrosen.

Geradezu zornerregend ist es aber, wenn die folgenden Zeilen durch eine gestohlene Wortmacherei das schöne Bild „ergänzen" wollen. So sah zu Eliza der Tag hernieder, als Aeneas von ihr gieng. Wir haben nicht die Ehre, das Fräulein Eliza von Angesicht zu Angesicht zu kennen, was entschieden nöthig wäre, wenn der Vergleich vom Dichter wirklich der Verdeutlichung wegen in die Welt gesetzt wäre.

Schön ist endlich der Vergleich, der wieder gleich darauf folgt (S. 121): Mit verlangender Sehnsucht und Seelentodesangst sehen die Schiffer das Festland von St. George, an dem das Schiff vorübergetrieben, hinter sich; nicht so groß sind die Schmerzen, welche der Gefangene in den Bergwerken von Peru empfindet, wenn er fern droben das heilige Licht des Tages erblickt, während

er ganz verlassen umsonst sich abhärmt nach Scenen, die er doch nie mehr genießen soll.

So bildet der strotzende Reichthum an Vergleichen ein Charakteristicum der Dichtung Falconers und wohl auch einen Hinweis auf jene Zeit der Lectüre, deren Entschwinden der dichtende Matrose in seiner Selbstcharakteristik beklagt (S. 18, 19):

On him fair Science dawn'd in happier hours.
— — — — — — — — — —
Hither he wander'd, anxious to explore
Antiquities (!) of nations now no more.

d) **Reden.**

Regelrechte, oratorische Leistungen flicht Falconer auch in das Gedicht ein; ein hervorragender Künstler würde jedenfalls kleine Wechselreden in den Gang der Arbeit eingeflochten haben, um dieselbe dramatischer zu schildern. Aber Falconer, jugendlich ungelenk, lässt im Zustande der höchsten Gefahr drei wohlgefügte Reden halten von den drei Oberbefehlshabern des Schiffes. Die Arbeiterschaft, wie sie überhaupt nicht individualisiert ist, darf gar nichts reden, kein Sterbenswörtchen; auf näheres Interesse haben diese Leute, die doch gewiss auch in der Stunde äußerster Gefahr sich heimsehnen an irgend ein schönes Plätzchen im Heimatsdorf, zum Liebchen, zur Mutter . . ., kein Anspruchsrecht.

Im ersten Canto Palemons Erzählung; zwischen den Zeilen guckt etwas hervor wie Talent. Zufälliges hemmt den Dichter des „*Shipwreck*" in seinem Können, nicht Wesentliches. Diese lange Rede des blassen Jünglings im Citronenwäldchen ist dem Dichter infolge seiner unleidlichen, pathetischen Erinnerungsphrasen zu wenig herzlich gerathen. Wendungen wie „*the fluctuating pangs of hope and fire*" oder „*the trembling ecstasy of genuine love*" sind so objectiv; und Palemon erzählt doch von seiner eigenen Liebe. Von nun an kein gesprochener Laut bis um Mitternacht, wo der zweimalige Ruf: „*All hands unmoor!*" die Leute aus dem Schlummer weckt.

Im zweiten Canto die automatischen Reflexlaute, die Befehlsrufe in technischer Terminologie und dann die erwähnten drei Hauptreden. Es handelt sich um die Alternative: *to fly from the storm* oder *to bear before the storm.* Zunächst spricht Albert (für *to fly).* Dann Rodmond: *to fly* sei unmöglich und wäre zwecklos; die Vehemenz des Sturmes gestatte keine Handhabung des Steuers; man möge nur nicht den Muth verlieren, ruhig *to bear before the storm* und auf besseres Wetter hoffen. Die Reden unterscheiden sich nur in ihrem inhaltlichen Gegensatz, Sprache haben Albert und Rodmond ganz die gleiche. Und nun scheinen die älteren Piloten zu erwarten, dass Arion die trübe Debatte beendigen werde; der Leser wird auch gespannt, um seinen Dichter zum erstenmale reden zu hören. Und wirklich nimmt Arion-Falconer das Wort und beginnt mit einem ganz richtigen Gedanken:

„Ich sehe keine Zeit übrig für eine Rede"; aber er spricht dann ziemlich viel und im Sinne Alberts.

Man findet sofort diese drei Reden in ihrer Geschlossenheit und planmäßigen Ausführung für die turbulente Scene nicht recht geeignet; so natürlich und naheliegend die Gedanken, so abweichend von der Wahrscheinlichkeit ist die Form dieser Reden. Man erwartet einen Discurs, ein Durcheinander, Gedankenblitze, Enttäuschungen u. s. w.

Am besten von allen Reden ist dann Alberts *Exhortation.* Da scheint durch das Wortgefüge wohl die vorausgegangene, stürmische, furchtbare Gedankenarbeit durch. Inhaltlich ist wieder der psychologische Tiefblick unseres Matrosen in dieser Rede zur Geltung gekommen. Alberts Hinweis auf die Seeräuber an der englischen Heimatsküste und die unachtsamen Gesetze des fernen Vaterlandes, die dessen beste Söhne, die Matrosen, durchaus nicht schützen. Die Griechen aber seien gute Leute, die, obwohl und eben weil sie unterjocht sind, den an ihren Strand geworfenen Verunglückten liebreich behandeln. Ohne viel Emphase tröstet Albert seine Untergebenen durch die Anklage gegen das undankbare Vaterland. — Es ist wohl ein erlebtes Motiv.

Im dritten Canto wieder Mahnworte Alberts. Grausig hebt sich von dem Gewimmel technischer Ausdrücke der Satz ab:

„For on your steerage all our lives depend."

Das ganze kommende Todesdrama hindurch hören wir keine menschliche Stimme. Es ist wahrhaft, als übertose das Meer in seiner Wuth jeden anderen Schall; man hat infolge dieser fürchterlichen Stummheit der Menschen den Eindruck der höchsten Steigerung in der Vernichtungsgier der Elemente. Nur der Sterberuf Alberts ist so laut, so durchdringend, dass er an unser Ohr schlägt.

Dann endlich am Schlusse der Dichtung die Rede des an den Strand geschlagenen, sterbenden Palemon. Wieder fühlen wir etwas Unnatürliches allzustark heraus Vieles von dem, was er spricht, kommt einem sterbenden Jüngling gewiss nicht in den Sinn. Z. B. jene Anrufung des Causalitätsgesetzes:

And thou, o sacred Power! whose law connects
Th' eternal chain of causes and effects,
Let not thy chastening ministers of rage — — —

Es ist doch eine zu sehr einleuchtende physische Unmöglichkeit, derart zerschlagen und verwundet in den letzten Minuten noch einen solchen Redeschwall vom Stapel gehen zu lassen. Und da schon das Eis des Todes sein Blut erstarren macht, gibt er noch zuletzt den Auftrag an Arion, er möge, wenn er andere Geschichten von reiner Herzensneigung erzählen hört, die Geschichte dieser unglücklichen Liebe verkünden. „Auf Erden sind alle Glücksgedanken eitel!"

Sprachlich bilden diese Reden den Übergang von Falconers pathetischem Stil zu seinem rein epischen. Und zwar neigen die Reden der Piloten im zweiten Canto der rein epischen Sprache zu, während Palemons Sterberede sowie seine Liebeserzählung pathetisch gehalten sind.

An die pathetische Redeart Falconers im *„Shipwreck"* schlösse sich das Pathos seiner für hohe Herren gedichteten Nothgedichte, Schmeichel-Poemata, so an, wie sein *Marine Dictionary* an die in der Schiffs-Terminologie gehaltenen Sturmscenen des zweiten Cantos.

e) **Die Sprache der Naturschilderung.**

Sie ist subjectiver als die der Vergleiche, Apostrophen u. s. w. Es kann nur von einer relativen Subjectivität die Rede sein; absolut subjectiv ist sie auch nicht. Aber wieder imponieren uns die schönen Ansätze.

In der übergroßen Ausbeute der Schiffssprache sehe ich ein instinctives Streben nach origineller und individueller Sprache. Das Althergebrachte, Erlesene tritt in der Sprache der bloßen Erzählung mehr zurück. Da finden sich schon Attribute, Adjectiva, die eine lebendigere Anschauung wachzurufen vermögen. Er wird eben prägnanter, wo er Selbstgeschautes zu schildern hat.

Im zweiten Canto ist in den sich häufenden Ausdrücken des Grauens und der Furcht besonders merkwürdig Falconers Verlegenheit, die Wortvorstellung „fürchterlich" in verschiedenen Ausdrücken zu sagen, da sie ja nach dem Wesen des Stoffes sehr oft nöthig wird. *wild, fearful* ... er muss beständig auf der Hut sein, nicht ein und denselben Ausdruck für „fürchterlich" in wenigen Zeilen öfters zu verwenden. — Byrons Schiffbruch-Schilderung ist schauderhaft genug, aber er findet es nicht nöthig, selbst das Wort *fearful* zu gebrauchen. Das erinnert an jenen Goethebrief aus Neapel (an Herder), in dem Goethe den Unterschied zwischen antiker und moderner Poesie so formuliert: die Alten schildern das Fürchterliche (sie geben die Existenz), die Modernen schildern fürchterlich (sie geben den Eindruck). Byron ist ein Moderner und schildert, ohne „*fearful*" und dergleichen Worte zu verwenden: fürchterlich. Falconer ist durch seine Jugendlectüre in die antikisierende Richtung gerathen und hat sich da die Gewohnheit geholt: das Fürchterliche schildern zu wollen, darum werden ihm die Adjectiva für „fürchterlich" zu wenig.

Im dritten Canto wollen die Ausdrücke für Verzweiflung kraftvoll, gefühlsreich losstürmen ..., wieder wird durch unzureichendes Können am Wagen des Pegasus „gebremst" und das Dichterross keucht und ermattet im Fluge. Und da möchte ich es nun sagen: dass der Dichter den unsinnigen Schritt thut, mitten in der Verzweiflungsscene

altgriechische Geschichte zu erzählen, ist zurückzuführen auf seine sprachliche Impotenz. Die Ausdrücke der Verzweiflung gehen ihm aus, er kann nicht höher hinauf, er ist ganz erschöpft von sprachlichem Ringen mit den erregten Vorstellungen . . ., da ruft er die gnädige Frau *Memory* zu Hilfe und die hat uns nun, während sich der Dichter von seiner Verzweiflungssprache ausschnauft, zu erzählen von Alt-Griechenland und seinem Heroenstaat.

An die friedlich-zarte, stimmungsweiche Sprache des ersten Cantos schlösse sich Falconers Meeresballade „*Fond lover*" an, das einzige Gedicht, in welchem Falconer den *heroic verse* verlässt und mit ziemlichem Geschick die lyrische Strophenform handhabt. Hier gelingt ihm die hübsche Strophe:

For her my trembling numbers play
Along the pathless deep;
While sadly social with my lay
The Winds in concert weep.

f) **Der Satzbau Falconers**

ist bald charakterisiert. Wer die Erwartung hegt, dass die aufgeregte Schilderung mehr oder weniger auffallende Abnormitäten des Satzbaues mit sich bringt, der findet sich arg enttäuscht. Nervös war Falconer nicht. Seine Versuhr tikt regelrecht fort; die Räder und Federn dieses Uhrwerkes sind zu massiv, als dass eine Erschütterung ihnen viel anhaben könnte.

Gleich der allererste Satz ist ja eine ganz hübsche, wohlgebaute, fließende Periode: zwei Vordersätze mit dem vielgeliebten „*while*", dann als Attribute zum Subject des Hauptsatzes zwei „*sick of* . . .", endlich der Hauptsatz selbst, nobel hinter seinem Vordergespann einherstolzierend mit dem gleichfalls vielgebrauchten „*'tis mine*", eine Periode von zwölf Versen, die verführerisch am Eingang steht.

Aber solcher Fälle sind sehr wenige. Das Gewöhnliche ist doch, dass je zwei Verse (ein Reimpaar) einen Satz ausmachen. Das ist Regel, und zwar für die aufgeregtesten Naturschilderungen ebenso wie für die pathetischen Phantastereien. Ja, auch wo Falconer so geschickt Perioden

baut, bilden zwei Verse immer einen deutlichen Abschnitt. Das hat auch seine psychologische (oder besser physiologische) Bedeutung; es bedeutet eine Persistenz auf niedrigerer Entwickelungsstufe in Bezug auf musikalischen, metrischen Feinsinn.

g) **Lieblingswörter.**

Das Wörtchen *while* als Satzeinleitung gebraucht Falconer mit solcher Unermüdlichkeit, dass man sehr wohl schließen kann, es habe diese Conjunction auch in seiner Umgangssprache eine bedeutende Rolle gespielt. Falconer liebt also die gleichzeitigen, zuständlichen Temporalsätze. Mindestens (wenigstens im ersten Canto) auf jeder Seite einmal, wo nicht drei- oder viermal. Sehr beliebt bei Falconer ist auch die Wendung *'tis mine ('tis ours, 'twas theirs, 'tis his)*. Auch Reimwörter hat Falconer, die ihm beständig im Ohre klingen und die sich paaren müssen, so oft eines von beiden auf dem Plan erscheint.

2. Das Metrum.

Metrik ist Anatomie und Physiologie der Dichtersprache. Als Anatom findet der Metriker an dem Objecte: Falconers *„Shipwreck"* gar keine lehrreiche Beschäftigung; es ist nichts Pathologisches zu constatieren; nervenstark und wohlgenährt stehen die Verse da, jeder Vers selber ein Falconer, ein unbezwinglicher kerngesunder Matrose. Als Physiolog hätte eigentlich der Metriker am vorliegenden Objecte nur deshalb etwas zu thun, weil er als Anatom nichts zu thun hat. Ich meine nämlich so: der Physiolog hat die Functionen jener Organe zu erklären, die der Anatom morphologisch beschrieben hat, und also hätte hier der Metriker die schwere, äußerst feine Aufgabe, zu zeigen, wie Falconer, trotzdem er den Vers unerbittlich streng einhält, doch die wilderregten, tumultuarischen Scenen, die grausigen Arbeiten des verzweifelnden Menschenbewusstseins u. s. w. so anschaulich zu erzählen und darzustellen vermag, dass trotz aller ungeschickten Vergleiche doch nur selten das gewünschte Gefühl in uns ausbleibt.

Die morphologischen Elemente am Falconer'schen Verse sind bald aufgezeigt. Man wird auch in der Metrik die Entwickelungsgesetze der „organischen" Natur sehr wohl brauchen können und — der physikalische Psycholog hat dabei wieder die Freude, zu sehen, wie die sogenannten „organischen" Naturgesetze allgemeine Giltigkeit haben und wie wir schrittweise der Erkenntnis näher rücken, dass auch die Trennung von „organischer und unorganischer Welt" auf nichts anderem beruht, als auf — Wortvorstellungen, auf Namen, die überwunden werden müssen. Was ist „Selbsterhaltungstrieb" anderes als das, was man im „unorganischen" Bereich das Gesetz der „Trägheit", des Widerstandes gegen Veränderung nennt? Und ist die Rhythmik der „unorganischen" Luftschallwellen in der Musik was anderes, als das regelmäßige Taktieren in den Sprachcentren des „organischen" Dichtergehirns? — Es gibt kaum eine interessantere metrische Erscheinung, als die Entwickelung des Verses bei Shakespeare. Die ganze Entwickelung des *blanc verse,* vom *heroic verse* bis zur allerfreiesten jambischen Redeweise, können wir bei Shakespeare verfolgen. Es sieht so aus, als vollzöge sich die ganze, solange andauernde Phylogenese des *blanc verse* hier in diesem gesunden Individuum Shakespeare in kurzer, gedrängter Repetition geradeso, wie sich im Leibe des Menschenmädchens der Embryo durch die ganze Thierreihe herauf vom einzelligen Ei bis zum vielzelligen, durch Arbeitstheilung differenzierten Menschenkörper entwickelt. Der *blanc verse* aus Shakespeares letzter Periode ist durch Arbeitstheilung so großartig differenziert, dass man glauben möchte, Shakespeare habe überhaupt nicht mehr anders, als in dieser jambischen Weise reden können. Es ist das allgemeine Gesetz von der Ausbildung durch den Gebrauch, welches Lamarck und Darwin für die „organische Welt" aufgestellt haben. Und wie nun von der Thierreihe niedere Formen fortdauern, so sehen wir auch im Versmaß persistente Entwickelungsstufen, und eine solche ist Falconers *heroic verse.* Da ist noch keine Differenzierung, keine Arbeitstheilung (Enjambement, Reimbrechung etc.) zu sehen. Wie weit war doch Chaucer schon in der Entwickelung

des *heroic verse*, den er selbst in die englische Literatur einführte, vorgeschritten! Chaucer hat als Individualität, als Mensch eine so sonderbare, auffällige Entwickelung (vom französisierenden Allegoriendichter zum echtenglischen, humoristischen Nationaldichter) durchgemacht, dass sein Vers schon deshalb sich nicht gleich bleiben konnte.

Der *heroic verse* ist von Chaucer ab das beliebteste Metrum in der englischen Literatur. Dryden will ihn gar ins Drama einführen, Pope und seine große Nachfolgerschaft, zu der ja auch noch Falconer zu zählen ist, sind verliebt in den *heroic verse*.

Wie nun schon beim Satzbau hervorgehoben wurde, ist Falconers *heroic verse* fast ganz ohne Abwechslung. Weder Enjambement, noch Reimbrechung, noch fehlender Auftakt werden vom Dichter verwendet. All das ist ja auch beim *blanc verse*, der den Reimzwang abgeworfen, näher liegend. Auch Milton, der in seinem *blanc verse* soviel Gebrauch macht vom Enjambement, benützt dieses Belebungsmittel in seinem *heroic verse* fast gar nicht. Mehrfache Senkung ist auch selten bei Falconer, und wo er sie verwendet, thut er es nicht, des Effectes halber, aus irgendwelchen onomatopoetischen Gründen, sondern weil es ihm eben nicht anders ausgeht.

Die einzige metrische Freiheit, die sich unser Dichter öfter gestattet, ist Taktumstellung, aber auch sie nicht zu onomatopoetischen Zwecken:

Sick of the scéne, where Wár with rúthless hand
Spreáds desolátion o'ér the bleeding land. (S. 1)
Stránger to Phoébus ánd the túneful train (S. 3)
Bóld without cáution, without honours proud (S. 18)
Wáve their black énsigns ón the wátery wáy.

Auch in Betreff der Cäsur nirgends ein Unterschied. Gewöhnlich — das Alltägliche im *heroic verse* — steht sie nach der zweiten oder dritten Hebung; manchmal auch nach der ersten:

'Tis mine / beneath this cavern hoar retired (S. 1);

oder klingend:

Or listen, while th' enchanting voice of love (S 2).

Als das wichtigste Phänomen in Falconers Metrik wurde bereits genannt die fließende Rhythmik der technischen Terminologie, dieser für die Poesie doch neuen Worte. Sogar dem strengen Begriff Falconers von Versreinheit fügten sich diese Naturlaute willig. Auch in diesen Partien findet sich von all den „erlaubten" Freiheiten nur die Taktumstellung („erlaubte" Freiheiten, wir sind nämlich tolerant...).

Rattle the creaking blocks and ringing wheels,
Clouds roll'd on cloud the dasky noon o'ercast (S. 57).

Hier auch sogar ein Enjambement:

„Four hours the sun his high meridian throne
Had left, and over Atlantic regions shone" (S. 58).

In Bezug auf Silbenmessung ist resultierend zu constatieren: In der Endung *er* nach *Vocal* + *v* ist *e* tonlos, in dem Lieblingswort *over* immer, in *ever* und *never* meist. *power* ist immer einsilbig. *-en* fast immer verschliffen: *heav'n, driv'n.* Nur einmal *riven* als zweisilbig zu lesen:

Thus, drench'd by ev'ry wave her rivĕn děck.

Vor vocalischem Anlaut ist das *e* des bestimmten Artikels immer tonlos; im ganzen Gedicht nur eine einzige Ausnahme:

But bý the óracle of trúth belów (S. 56);

sonst aber immer Verschleifung:

th' event, th' abyss, th' adjacent — — —

Auch nur ein ἅπαξ λεγόμενον ist der bestimmte Artikel in der Hebung, natürlich mit schwebender Betonung zu lesen:

Tó thĕ brave créw, whom rácking doúbts perplex.

Auch ein heimlicher Sechstakter (Falconer wird sich bei dieser Entdeckung im Grab [?] umdrehen) ist thatsächlich vorhanden.

then dówn the bláck abýss precipitates her flight.
1 2 3 4 5 6

Die Reime sind gewissenhaft rein; höchstens *line — joine* (S. 4), *afar — war, shun — on* — — —. Gewisse Reime

müssen in des Dichters Gehirn stark associiert gewesen sein; das eine Reimwort hat immer das bestimmte zweite im Gefolge:

known — zone (S. 3, 6, 15, 19, 23, 52 . . .).
prove (above) — love (S. 20, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 41 . . .).
roll — soul (S. 11, 16, 23, 24, 35, 38, 52, 84 . . ., 113).
war — afar (S. 12, 17, 46, 47 . . .).
power — hour (S. 29, 52, 80, 81, 85 . . ., 134).

Im zweiten Canto hat er sich schon ziemlich dieser Lieblingsreime entwöhnt. Im dritten Canto finden sich nur mehr zwei.

Die Reime sind durchwegs stumpf. Bei Taylor, diesem großen Reimkünstler, treffen wir fast ebensoviel klingende als stumpfe Reime. Dem lustigen Abenteuerer wäre ein so monotones Fortreimen von immer nur einer Silbe unausstehlich gewesen. Die stumpfen Reime entsprechen eben mehr dem ernsten Charakter, die klingenden dem fröhlichen.

Häufig finden sich *triplets;* ich will nicht so schlecht von Falconer denken, zu sagen, er habe diese *triplets* als angenehme Abwechslung empfunden; es belastet ihn schwer genug, dass er sie nicht vermieden hat. Sie sind nur durch bequemes sich Darbieten der Reime innerhalb des Gedankenganges zustandegekommen. Wirkung sollen sie doch jedenfalls keine haben. Auch in diesen *triplets* nie Enjambement, noch Reimbrechung; z. B.:

„Ah, who the flight of ages can revoke,
The freeborn spirit of her sons is broke;
They bow to Ottoman's imperious yoke.“

Die Schreibung ist phonetisch (was nämlich das apokopierte und verschliffene *e* anlangt).

B. Die Gefühle, die durch die Form übertragen werden sollen.

Einleitung.

1. Die „Ästhetik“ läutert sich, wird Naturwissenschaft, wird — gesund. Ad acta gelegt sind die staubigen volumina aesthetica. — Kunst ist keine Sache, die mit einer geistreichen Definition der „Schönheit“ erklärt ist. Kunst ist vielmehr eine eigene Art des Lebens, „ansteckende Stimmung“ oder so etwas Ähnliches. Dichtkunst, Malerei, Musik (Hugo Wolf!), Baukunst (Ludwigs II. Linderhof z. B.) leben heute wie verjüngt in diesem Sinne auf. „Schönheit“ — wieder ein leerer Name, mit dem die physikalische Psychologie bald aufgeräumt haben wird.

Das ist die reine Kunst nicht, in der Gedanken verkündet, Tendenzen und Ideen gepredigt und — wenn auch noch so geheim — verfochten werden sollen. Ich glaube, am nächsten hat das Wesen der Kunst gestreift Schleiermacher mit seiner „Religion“: In einer flüchtigen Stunde des Lebens fühlen, dass wir in der Ewigkeit sind (in der Ewigkeit und Einheit des Stoffes und der Kraft), das nennt er das „religiöse“ Gefühl, nenne ich das „künstlerische“ Gefühl, aus dem die schönsten aller Stimmungs-Kunstwerke hervorgegangen sind.

Darin liegt z. B. Shakespeares Größe, der bald zart und duftig im dämmernden Elfenspuk mondheller Wiesen, bald ernst in dem sich bäumenden Selbsterhaltungstrieb des *homo sapiens*, bald erschütternd in der Allgewalt des Fortpflanzungstriebes, der Liebe, diese ahnende Ewigkeitsstimmung festhält, bald uns hineinzwingt in seine lachlustige Laune bei dem Anblick des vergänglichen Treibens

des Menschen vor dem Hintergrunde der immerstillen, der Menschen nicht achtenden Unvergänglichkeit. William Cowper ist einer der größten englischen Stimmungsdichter; in den Friedensstunden, in denen sein krankes Gehirn wieder auflebte, hat er in der Ruhe eines zurückgezogenen Heims seine Stimmungen festzuhalten sich gedrängt gefühlt.

Und in Deutschland: Goethe (Werther! die Gretchen-Scenen, die Lieder), in neuester Zeit Mörike, Liliencron und — vor allem der göttliche Theodor Storm! Ich las den „Schimmelreiter" auf einer sonnigen Bergwiese am Waldrande, aber ich vergaß auf mehrere Stunden des leuchtenden Sonntags ringsum — hörte die Nordsee tosen, wanderte durch die wetterdunklen Marschlande und beobachtete, wie das ewige Element nagt an den größten Deichen, die der klügste aller Deichgrafen aufzurichten vermochte.

Diese Stimmung, dieses Fühlen der Ewigkeit im tosenden Meer, in Wettersturm und Nacht will auch Falconers *„Shipwreck"* in uns wachrufen.

2. Tolstoi, der in seiner „Kreuzersonate" eine ähnliche Kunstanschauung zeigt, behandelt in seiner Broschüre „gegen die moderne Kunst" die Frage, wie wahre Kunst von nachahmender zu unterscheiden sei. Nachahmender Künstler sei jener, der nicht durch Naturdrang, sondern erst auf dem Umwege über die Kunst, durch die Kunst angeregt wird zum Festhalten seiner Stimmungen. Bei Falconer wird diese Frage acut.

3. Warum lässt uns eine Dichtung unbefriedigt, wenn Episoden in ihr sind, die dann im Gang der Haupthandlung gar keine Spur hinterlassen, wenn Dinge angedeutet werden, die dann ohne Wirkung, ohne Folge im Sande verlaufen? Weil sich der kunstsinnige Mensch bewusst ist des großen Einheitsgesetzes in der Natur, der Erhaltung der Energie und des Stoffes. Kein Atom geht in der Natur verloren, in ihr ist alles Ursache und Wirkung zugleich . . .

Und so empfinden wir eine Dichtung unbefriedigend, wenn in ihr etwas ohne Wirkung endet, während in Wirklichkeit nichts anfängt und nichts endet.

1. Die Kraft der im „*Shipwreck*“ niedergelegten Stimmungen.

Alle die Vorstellungen, welche die Worte einer Dichtung in uns erwecken, sollen vereint ein Gefühl, eine Stimmung ergeben: je specieller, je individueller, je stärker dieses Gefühl in uns entsteht, desto mehr fühlen wir uns gezwungen zu sagen: das gefällt mir, das ist „schön“. Es hat also nur eine individuelle Kunstkritik wirklich Existenzberechtigung. Wie steht es damit bei Falconer?

Den Cantos entsprechend, finde ich drei Partien mit wirklicher, individueller, großer Gefühlsstärke: der letzte Rasttag an der kretensischen Küste; das schreckliche Arbeiten der Schiffsleute in dem grausigen Hinauf und Hinab des von den Meereswogen getriebenen Schiffes; der Untergang. Im einzelnen:

a) Das nicht genug zu preisende Stimmungsbild von der kretensischen Küste (S. 24—40).

Mittagsschwüle. Über dem Ida flammt der Sonnenball. Die arbeitsmüden Matrosen schweifen an der Küste umher. Rodmond, der wilde Nordhumbrier liegt unter den schattigen Segeltüchern auf dem Verdeck und liest eine Geschichte vom Drachen, der an verzauberter Küste haust, vom scheußlichen Kobold und vom schreienden Geist. Arion aber sucht mit Palemon die kühle Einsamkeit auf. Noch einen Rückblick nach den, vom Kriege zerrissenen Uferwällen — und die entzückten Augen der jungen Wanderer begrüßen elysische Thäler. Oliven und Cedern verbreiten hier angenehmen Schatten, in welchem das Licht mit heiterem, romantischem Zauber umherzittert. Myrten ringsum in lieblicher Zärtlichkeit verschlungen und üppig gedeihender Wein. Der märchenumsponnene Lethefluss gleitet das schweigende Thal entlang. Auf moosigem Grunde finden sie eine natürliche Nische am unteren Saume des Citronenwaldes. Sanft schleicht über die schöne Landschaft die schmachtende Luft und reizt die Seele zu süßer Melancholie. Hier gießt nun der zarte Palemon seinem älteren Freunde sein ganzes Herz aus: wie ihn sein grausamer Vater fortgeschickt habe auf die hohe See und in die weite Welt, weil er Anna,

Capitän Alberts Töchterlein, so unendlich lieb hatte; wie er in den mondhellen Themsewiesen mit Anna glücklich gewesen und wie er endlich von ihr herzzerreißenden Abschied nahm. Wunderbar ergreift den Leser das Mitgefühl: wie eine Hallucination, so deutlich sieht er die beiden im Schatten liegen, den bleichen Palemon lebhaft plaudernd, den sonnverbrannten Arion nachdenklich daneben, den Kopf auf die Hand gestützt und etwa an einem Grashalm kauend — und die schwüle Mittagshitze über den Kronen der Thalwälder, man sieht diese Schwüle fast, man empfindet sie wie eine böse Ahnung. — Und da sie wieder zurückkehren zur einsamen Meeresküste, da glänzt die Sonne schief über dem Waldrande und wie sie sich neigt, da lächelt rundum die Landschaft. Auf jedem Zweige zwitschern die Vöglein ihr Abendlied. Lustig hüpfen die wolligen Herden über den Hügel und gesellen sich zu dem tiefbrüllenden Chor in der Wiesenfläche. Goldene Orangen an duftenden, immergrünen Zweigen. Der krystallene Strom, der die Wiesen bespült, rollt zum grünen Ocean mit murmelnder Woge. Der Ocean, still und glatt wie Glas, vergisst sein Rauschen, nur zitternd lispelt er an der sandigen Küste. Und siehe, da glüht sein Antlitz, lieblich zu schauen, im Westen wie flüssiges Gold, während der Himmel darüber sich schmückt mit tausend und abertausend Sternfunken. Arabischer Balsamduft! Oben, unten, ringsumher herrscht ein Zauberregiment. Während nun die Schatten auf der ewigen Leiter der Zeit weithin zitternd niedersteigen, merkt der Meister das günstige *omen* einer *eastern breeze*. Die Nacht sinkt über Land und Meer. Rund um die gefüllte Schüssel bilden die Seeleute einen Ring, erzählen abwechselnd wundersame Geschichten oder singen von Liebe, Schlacht und Meerabenteuer. Der Wein animiert sie. Dann halten einige die Nachtwache, während die übrigen im Schlummer des Vergessens begraben liegen. Tiefe Mitternacht umhüllt den bleifarbenen Himmel, von der Küste her kommen schwache Winde. Der abnehmende Mond glänzt bleich hinter einem Wasserleichentuch, um seinen Silberthron ein mächtiger Ring, durchkreuzt von Sternschnuppen.

* * *

Falconer, das ist ein Meisterstück! Das ist Stimmung, die ansteckt! Wir gerathen dabei ins Mittönen, wie eine Resonanzkugel, wenn die gleichgestimmte Stimmgabel angeschlagen wird. Ein Gefühl von ganz individueller Stärke.

Dieser ganze erste Canto ist sozusagen die Ouverture der kommenden, großen, lärmenden Naturoper. In dieser kommen laut und fürchterlich dann die Melodien wieder, die in der Ouverture leise angedeutet sind.

Was die Liebeserzählung anlangt, so bin ich der festen Überzeugung, dass man auf sie nicht einfach die charakterisierende Formel anwenden darf: „Mondschein, Zuckerwasser und Flieder . . .“ Man lese den „*Shipwreck*“ vorurtheilsfrei und aufmerksam; dann wird man zur Überzeugung kommen, dass hinter denselben Worten, die andere Dichter gedankenleer und spielend verwenden, bei Falconer doch tiefere Empfindung steckt. Und wer, allem intimeren Fühlen unzugänglich, die Liebesgeschichte Palemons platt und immer wieder platt findet, wird doch mindestens zugeben müssen, dass ihre Verwebung in den Gang der Handlung eine gar nicht ungeschickte ist. Auch Palemon und Anna sind erst in der zweiten Fassung in das Gedicht aufgenommen worden.

Und wenn man auch nicht der Ansicht ist, die der Dichter hegte und in einem kleinen Vorwort zur dritten Auflage aussprach, dass nämlich seine zweimaligen Erweiterungen des Gedichtes auch zugleich Verbesserungen seien, so muss man doch speciell diese Erweiterung durch die Liebesgeschichte gutheißen. Denn — die Liebe ist nun einmal das Leben des Weltalls, die Würze des „organischen Lebens“ auf unserem kleinen Planeten Erde. Erst wenn die Liebe über die tosenden Meerwellen leuchtet, werden diese interessant. Und bezeichnender für die Intelligenzhöhe eines Menschen ist ja nichts, als seine Stellung gegenüber den Erscheinungen der Liebe und sein Verständnis für dieselben. Die niedrigsten Menschen sind die, die im Liebesgenusse etwas Gemeines finden. Sie erkennen nicht das Wesen der Liebe, der Fortpflanzungsgier, der Ewigkeitssehnsucht!

Wir haben schon gesehen, wie Falconer eintritt für die Rechte der Liebe, dieser „edlen Leidenschaft". Freilich — diese „edle Leidenschaft" kraftvoll und leidenschaftlich zu schildern, dazu fehlt es ihm noch an Kraft. — Wenn dieses Ännchen auf dem Schiffe wäre, — wenn die beiden im fürchterlichsten Sturm der Wogen und Donnern der Wetter — in heimlicher, dämmernder Kajüte, durch deren Fensterlein die Blitze zucken, — im letzten Aufwallen des Lebenswillens und der Gedanken, in unbezwinglichem Vereinigungsdrange — zum letztenmal sich liebten, — Liebe auf dem Meere! — In *Mallet's Amyntor* wäre Gelegenheit gewesen, dieses übermächtige Gefühlsbild zu entwerfen, aber — der Dichter war doch wohl zu brav, eine so „unschickliche" (!) Scene zu beschreiben! —

Durch den Gedanken an die ferne Anna in England wird nun unser Interesse an der Katastrophe im „*Shipwreck*" wesentlich verstärkt. Albert ist ja der Vater des Mädchens, Arion weiß ja um alles genau, Palemons verzehrende Liebe kennen wir auch.

Aber wieder ein charakteristischer Zug für den starken Seemann; er schildert die Liebe an einem blassen, schwächlichen Jüngling. Wie hätte das Gedicht an subjectivem Wert gewonnen, wenn Falconer eine eigene tiefere Liebe zu erzählen wüsste! Aber das ist eben wieder ein „unreifer" Zug, unreif nicht im Sinne von unerfahren, sondern unreif im ganz allgemeinen Sinne; dem reifen Künstler ist überhaupt nur Liebe wahres Leben.

* * *

Anschließend an dieses schöne Stimmungsbild erwähne ich gleich an dieser Stelle das nicht minder schöne Stimmungsgedicht Falconers „*The Midshipman*". Auch im *heroic verse* geschrieben, aber mit etwas Humor wohlthuend belebt. Wie da die Kajüten des Midshipman beschrieben werden bis ins feinste Detail, bis auf das kleinste Gläschen auf dem Toilettetisch, mit den Sprüngen über und über, bis auf das halbverzehrte Biscuitstück daneben. Im Wolkendampf, der durch die Gemächer wogt, ist der Herr Besitzer all dieser Unordnung mit seinem kleinen Lichtlein kaum

zu sehen. Der Äskulap im Waffenschmucke beugt sich unter der Hängematte über sein zitterndes Opfer; Logarithmen, Tangenten und Sinusse liegen auf den Tischen. Hier versammelt sich beim Grog manchmal die fröhliche Gesellschaft der Schiffsleute, alle Sorge von sich scheuchend. Ruft aber die Pflicht, dann steigt der Midshipman aus den traulichen Räumen tief unter dem Wasserspiegel die Leiter hinauf und übernimmt wieder seine Geschäfte. Aber — Ehrfurcht vor diesen niedrigen Gemächern! Hawke und How sind aus ihnen hervorgegangen.

Etwas kühner, als wir es nach dem *„Shipwreck"* bei Falconer gewohnt sind, ist die wegwerfende, verächtliche Behandlung, die er am Beginn dieses herrlichen Gedichtes den Herren Kritikern und Pedanten angedeihen lässt:

„Sons of the ocean, we their rules disdain,
Our bosom's honest, and our style is plain."

b) Die Arbeit im Sturme.

Man darf nicht geradewegs sagen, eine Kunstschöpfung, die einer Erklärung bedarf, sei nicht eigentliche Kunst. Wenn wir uns das Schiff früher recht genau vergegenwärtigt haben, können wir uns viel anschaulicher auch seinen Untergang vorstellen, und eine wahre Stimmungsdichtung haftet ja immer an der localen, natürlichen Umgebung des Dichters. Ich möchte jede Bretterfuge, jede Spinnwebe, jeden Segelfleck und jede Treppenstufe kennen... Dann, mit diesem klar vor mir stehenden Milieu, stünde auch der Matrose Falconer mit seiner Dichtung noch klarer vor mir. Man muss eine Dichtung erklären wie eine Krankheit; je genauer man deren Ursachen, die äußeren sowohl wie die inneren, kennt, umso sicherer kann man ihr an.

Nun sieht es wie eine Vorahnung Lessings aus, wenn Falconer uns hier im zweiten Canto der Dichtung das Schiff beschreibt durch die Arbeit im Sturme. Also genetisch, successiv, durch Thätigkeit baut sich das Schiff mit all seinen Segeln, Raaen, Tauen u. s. w. vor uns auf. So beschreibt Homer den Schild des Achilles, und Robert Hamerling in „Ahasver in Rom" beschreibt die Schönheit Agrippinens, indem er sie vor

unseren Augen entkleiden lässt; je dünner die Hüllen werden, umso deutlicher treten die herrlichen Formen ihres Leibes hervor, bis endlich die Wassertropfen des Bades, von dieser Schönheit ganz bezaubert, sich fast nicht trennen mögen von der duftigen, weichen Haut.

Im Princip dasselbe, scheint mir Falconers Schiffsbeschreibung; nicht die Arten der Taue und ihre Lage und ihren Zweck ruhig hintereinander zu beschreiben, findet Falconer poetisch, sondern in den Operationen der Seeleute soll uns successive das Bild des Schiffes immer klarer vor Augen treten. Ich will natürlich nicht die alberne Behauptung aufgestellt haben, als hätte Falconer bewusst dieses Gesetz vom Successiven in der Dichtung befolgt. Ein Talent — und das war ja Falconer trotz aller Ungeschicklichkeit — richtet sich instinctiv und unbewusst nach Gesetzen, die in der Natur der Sache verborgen liegen. Am gelungensten nun von den Gefühlen des Dichters während dieser Arbeit im Sturme finde ich dasjenige dargestellt, welches in ihm entstand während des schrecklichen Auf und Nieder des Schiffes auf den stürmenden Wogen. Immer wieder findet der Dichter neue Worte für diese Schilderung:

S. 102:

Now quivering o'er the topmost wave she rides,
While deep beneath th' enormous gulf divides.
Now launching headlong down the horrid vale,
She hears no more the roaring of the gale.
Till up the dreadful height again she flies,
Trembling beneath the current of the skies.

S. 102:

And so she scales the briny mountain's height,
Then down the black abyss precipitates her flight.

S. 126:

Uplifted on the surge, to heav'n she flies,
Her shatter'd top half buried in the skies.
Then headlong plunging thunders on the ground,
Earth groans! air trembles! and the deep resound!

(Die beiden letzten Zeilen lässt Clarke wieder weg, und hat abermals kein Recht dazu.)

Bei diesen Schilderungen stellen sich doch gewiss lebhafte Gefühle ein, und unser Falconer ist ein wirklicher Dichter. Freilich würde ein Kritiker sagen: „Ja, diesen Sturm der Gewässer selbst mitzumachen und ihn dann in solchen Versen wie die angeführten Falconer'schen zu beschreiben, ist keine so gar übermenschliche Kunst.“ Aber ich meine doch fast: es ist leichter einen Seesturm zu beschreiben, wenn man noch keinen gesehen hat, als wenn man schon selbst einen mitgemacht hat. Und ich sage weiter: Der, dem der Falconer'sche Ausdruck unzulänglich scheint, soll sich die Wucht der Erinnerung vorzustellen trachten, welche in Falconers Gehirn auftrat, als er diese Zeilen niederschrieb; das ist nun klar, dass Falconer kein so großer Künstler gewesen ist, um dieser übermächtigen Wucht des Eindruckes und der Erinnerung genügenden Ausdruck zu geben. Und gerade dieses Bewusstsein der Unmöglichkeit, das Gesehene getreu zu schildern, ließ seinen Ausdruck vielleicht unzulänglich erscheinen. Also, der nörgelnde Kritiker hat auch hierin wieder nur solange recht, als die Sache nicht psychologisch (von innen heraus) beleuchtet wird.

Stimmungsvoll sind aber auch die einzelnen kleineren Naturbilder, die als untrügliche Zeichen dem Sturme vorangehen. Wir sehen sie alle schon in der trüben Beleuchtung des wolkenverdüsterten Himmels. Die Wasserhose, die durch Kanonenschüsse zum Bersten gebracht wird, sodass sie wie eine Sündflut herabstürzt (ungeschickt ist es wieder, wenn Falconer den Satz einschiebt: „Dieses Wirbels Geschwindigkeit mögen die Naturforscher erklären.“); dann ein Schwarm von Delphinen mit so glänzenden Schuppen, dass der ganze Ocean davon zu leuchten scheint; das herrliche Farbenspiel des gefangenen, von Rodmond durchstochenen und nun sterbenden Delphins; das wirkt unheimlich in diesem dämmernden Wetterlicht. Man erinnert sich unwillkürlich an den *Albatross* bei Coleridge. Die Operationen im Tauwerk, da ist der Dichter in seinem Element; wenn die Segelstangen knarren, die Rollen und Räder der Takelage rasseln . . ., das ist sein Subjectivstes. Über den Gefühlswert der technischen Ter-

minologie habe ich bereits in der allgemeinen Charakteristik referiert. Endlich das lange, schwarze, melancholische Meerthal, es ist uns gefühlskräftig vorgezaubert: himmelansteigende Wasserwände bilden es: mitten drin das Schifflein; in dieses grabdunkle Thal herein ist sogar das Sturmgeheul nicht mehr zu hören. Diese Situation bildet nach dem so rapiden *Crescendo* eine grauenhafte, letzte Rast, ein *Ritardando* vor dem kommenden Ende. Nun wird Rodmonds Rath: *to bear before the storm* befolgt, und das Schifflein fliegt — den Wogen preisgegeben — bald wieder himmelhoch und höllentief, und es ist kein Ende abzusehen.

Aber: zwischen dem letzten Act und seinen unmittelbaren Ursachen liegt der Einschnitt des dritten Cantos, die Betrachtung über die Entstehung der Kunst und — geradezu in die Untergangs-Schilderung selbst eingeschaltet — die große, ofterwähnte, griechische Sandbank: mythologische, literarische und historische Reflexionen! — Nun habe ich die Möglichkeit dieses Fehlers früher schon aus sprachlicher Impotenz und Erschöpfung zu erklären versucht, ein herber Verstoß bleibt es immerhin. Die Gefühlskraft der großen Katastrophe ist dadurch von vornherein gefährdet.

c) Der Untergang.

Merkwürdig, wie in allen Literaturgeschichten ein solches Gedicht mit ein paar leeren Worten, welche nichts beweisen, als dass der Schreiber das Buch Falconers gar nicht gesehen hat, geschweige denn, sich darein vertieft, abgethan werden kann. Es wäre doch besser, man ließe dafür allerlei abstracte, stimmungslose Vers-Glockenspiele außeracht, wenn sie auch von „berühmten Namen“ herrühren. Die Heiligsprechung auf dem Gebiete der Kunst ist eben auch eine höchst traditionelle Sache, und man wird als „ungebildet“ angesehen, wenn einem etwas von einem „berühmten Namen“ nicht gefällt. Hebt man dagegen einen unbekannten Namen hervor, so fällt man in Verdacht, nichts anderes (= nichts „Besseres“) zu kennen. Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist eben die Herrschaft der Eigennamen ebenso ein fortwährender

Hemmschuh für die freudig aufschwellende, subjective Beurtheilung wie auf dem Gebiete der Erkenntnis-Theorie überhaupt die Herrschaft der aus begrifflich verworrener Vorzeit erhalten gebliebenen, verwirrenden nichtssagenden Namen. Hier haben wir ein Gedicht, das nicht der Reime wegen geschrieben ist, sondern als nicht mehr hintanzuhaltender, drängender Reflex einer gewaltigen Gefühlserschütterung des Organismus hervorbrach. — Das Meer ist wahnsinnig geworden, grelle Blitze erhellen die Schrecknisse um und um. Der Steuermann geblendet! Jetzt, wo er das Augenlicht nöthiger hätte als je im Leben, jetzt, wo er sich retten soll, erblindet er. Man führt ihn zum Mast, an den soll er sich klammern in der ärgsten Stunde. Und Arion nimmt am Steuer seine Stelle ein. Das Verdeck ist überschwemmt, geographische Karten, Balkentrümmer, Tauwerk schwimmen darauf umher.

Schon im zweiten Canto eine ergreifende Untergangsscene. Arion mit einigen Leuten der stummen Mannschaft klettert die Strickleitern empor, um die Raaen niederzulassen. Da schlägt eine gewaltige Woge derart über das Schiff, dass es zur Hälfte im Wasser begraben liegt; dabei werden die Matrosen von den Strickleitern mit hinabgerissen, auch der hübsche *boatswain* (der einzige von der Mannschaft, der wenigstens einen bestimmten Zug hat) wird vom Wasser verschlungen; vergebens umklammern sie mit ringenden Armen die Raaen, suchen sie die fliegenden Taue zu ergreifen; die Taue verweigern einen festen Halt, und keuchend schreien die Unglücklichen um Hilfe, hinabgleitend in den mitternächtigen Abgrund. Das ist doch anschaulich genug. Es ist kein Zweifel, dass Züge, wie dieser, wirklich erlebt sind; ihr Eindruck, ihre Gefühlskraft ist eben unmittelbar.

Sehr glücklich ist auch das große Sterben, die eigentliche Katastrophe, successive in den einzelnen Gruppen der Untergehenden durch anschauliche Details vor unser Auge gezaubert, ich fühlte mich in jede dieser Gruppen hineinversetzt.

Durch einen Schlag an die Felsenküste geworfen, zerschellt das Schiff in Trümmer. Einige, die an die Küste

geworfen, das schlammige Tangengewirr ergreifen, aber nach langem Kampfe doch von der Woge zurückgezogen werden und untersinken; andere, vom Raa-Arm des Fockmastes weggeschleudert, sterben ohne jeden Kampf; drei, die mit Palemon auf Rudern und Flößen bergauf und bergab durch das Wasserhochgebirge reiten, bis einer von der wirbelnden Brandung lebendig an die Küste gehoben wird, indes die anderen leblos auf dem steinigen Strande liegen blieben. Der unglückliche Capitän Albert selbst, an dessen Herzen der Natur sympathische Kette zerrt und ihm den Ruf erpresst: „Schütze Weib und Kind!“ Rodmond, der neben Albert an demselben Maste hieng, hatte sein Keuchen aufgegeben und unter dem Wasser Alberts Körper umklammernd, zieht er mit erstarrenden Armen diesen endlich auch in die Tiefe.

Fünf sind noch übrig; sie reiten auf dem Maste, der küstenwärts treibt; unter diesen ist Arion; nach seinem zarten Freunde hält er in seiner eigenen Todesgefahr noch Ausschau; nirgends sieht er ihn. Eine Brandungswoge reißt die beiden Nachbarn des Arion vom Maste weg an die Strandfelsen; keuchend, blutend klammern sie sich im Unkraute fest. Wrack, Riffe, Sterbende, Wogengischt, Strandfelsen, Ertrunkene, das ist nun Arions Rundblick. Und die beiden Blutenden am Ufergestein können sich auch nicht länger kletternd halten und rutschen widerstandslos in die Tiefe. Hoch über den Klippen trägt der Mastbaum den Arion mit den noch übrigen beiden Matrosen ans Ufer; noch zittern sie, scheuen sich niederzusteigen; mit bleicher Furcht blicken sie zurück hinab; die Fluten prallen zurück, fester Grund ist unter ihnen, des Lebens matte Asche glüht und entzündet sich wieder. Langsam, mit Händen und Füßen erklimmen sie vollends das rettende Land. Des ertrunkenen Albert Vorhersagung erfüllt sich: die Griechen sind gute Leute. Sie erstiegen das Strandgestein Colonnas, der Sturm hatte sie geweckt; und nun eilen sie hinab an die Küste, um etwaigen Schiffbrüchigen zu helfen. Mittlerweile forschen auch die drei Geretteten selbst nach jenem einen, den sie lebend die Küste erreichen sahen und — sie finden Palemon blutüberströmt, bleich,

röchelnd. Ein Tumult von Hoffnung und Schrecken durchtobt Arions Seele; aber er findet den Freund nur, um ihm noch Botschaften für die Heimat abzunehmen, und ihn dann sterben zu sehen.

* * *

Der Schlusseindruck, das Gesammtgefühl nach der Lectüre des Buches ist sehr ähnlich der Stimmung, mit der man nach dem Gewitter, wenn noch der Himmel wolkenumzogen ist, im tropfenden, dunklen, nasskalten Bergwald wandert.

2. Nachahmer oder Künstler?

Diese Tolstoi'sche Frage ist eigentlich durch die Beantwortung der ersten auch beantwortet. Die Gefühlskraft hat sich uns an manchen Partien als eine so unmittelbare und wirkungssichere erwiesen, dass sie unmöglich von einem bloß durch die Kunst (Jugendlectüre in der Heimat) zum Dichten angeregten Menschen stammen kann. Falconer ist poetischer Stimmungen und künstlerischer Stimmungserzeugung in hohem Grade fähig. Die Grenzen seiner Begabung habe ich aufgezeigt: sein doch einförmiger Vers; sein Unvermögen gegenüber dem Einheitsgesetze; sein Glaube an die Nothwendigkeit antikisierender Wendungen, Tropen und Figuren in der Dichtung; die aus dem Bewusstsein der Unmöglichkeit, den erlebten Eindruck genau wiederzugeben, entstandene Häufung von Vergleichen und die nicht besonders originelle Wahl und Durchführung dieser Vergleiche . . ., das sind die Grenzen des Künstlers in Falconer.

3. Das verletzte Einheitsgesetz.

a) In der Charakterzeichnung.

Es ist immer bedenklich, Charaktere, die in einem epischen Gedicht die thätigen Elemente sein sollen, vorweg zu charakterisieren. Bei Falconer, der dies that, zeigt sich klar das Missliche an der Sache. Es liegt nämlich dabei die Gefahr nur allzunahe, das Natur-„Gesetz" von der Erhaltung der Energie zu verletzen. Werden in der

einleitenden Charakteristik Züge versprochen, die dann im Gedichte, wenn die betreffende Person handeln soll, nicht hervortreten, so macht das einen höchst unangenehmen Eindruck in jedem mit gesundem Kunstgefühl begabten Menschen. Da ist etwas folgenlos; in der Wirklichkeit ist nicht die geringste Kraft oder Arbeit folgenlos; das weiß der Mensch sozusagen unbewusst. Und darum die Unlust, die Verstimmung, die ein solcher Missgriff des Künstlers erweckt.

Bei Falconer ist nun zunächst einmal die Vorauscharakterisierung ihrem äußeren Umfange nach nicht recht entsprechend der späteren Thätigkeit der charakterisierten Leute. Mit Ausnahme Alberts arbeiten sie ja gar nicht viel, und des Interesses wert und fähig ist in der Dichtung ebenso wie im Leben immer nur die Arbeit. Ja, diese charakterisierten Hauptpersonen treten in der Dichtung überhaupt nicht besonders stark hervor. Hätte sie der Dichter mehr durch die Arbeit und durch die Art ihrer Arbeit charakterisiert als durch versprechende Worte, so wäre er ohne Zweifel künstlerischer verfahren.

Bei Albert geht es noch am ehesten an. Da ist vielleicht nicht zu viel vorausgesagt. Er arbeitet innerlich und äußerlich am meisten. Er wirkt in seinem Berufe mit großem Pflichteifer und gründlicher Überlegung; er studiert Karten und entwirft Pläne, wie denn auch der Dichter voraus verkündigt, dass er sich auf Geographie, Astronomie und Naturlehre überhaupt gut verstehe. Er betet andächtig, grübelt, weiß sich durch Beredsamkeit die Untergebenen derart zu gewinnen, dass sie ihn ihren Vater nennen. Seine Einführung in der zweiten Fassung der Dichtung bedeutet wirklich einen Fortschritt. Albert steht uns nahe genug, dass uns sein tragisches Ende recht zu Herzen geht. Sein letzter Gedanke, da er am Maste hängend die Kraft verliert, gilt seinem Weibe und seiner Tochter in der Heimat. Er ist durch und durch Pflichtmensch.

Rodmond erweist sich ja auch als der wilde, robuste Nordhumbrier, als der er in der Einleitung versprochen ist. Glücklich zu dieser Wildheit stimmt seine Vorliebe für abenteuerliche Drachengeschichten. Und seine Parole im

Sturm: *to bear before the storm* ist auch bezeichnend: sich treiben lassen, dahinschießen nach des Windes Befehl, während der thatkräftige Albert mit Aufwand aller Kraft und Geschicklichkeit dem Sturme durch die Steuerung entfliehen möchte. Auch der Schluss, wie er sinkend mit erstarrenden Armen den am Maste hängenden Albert umschlingt und durch seine Schwere in die Tiefe zieht, sieht wie symbolisch aus. Läge nur nicht der Gedanke so nahe, dass sich der Dichter eben in späterem Verlaufe der Arbeit bestrebt hat, die eingangs gegebenen, theoretisch ausgeführten Charaktere nun auch wirklich praktisch danach zu formen und Wort zu halten.

Am schlimmsten steht es wohl bei Arion selber. Der sagt anfangs — obwohl er sich den Anschein gibt, als getraue er sich vor Bescheidenheit gar nicht hervor — ziemlich viel Schönes und Rühmliches von sich aus; allerdings, er stößt das alles durch sein thatsächliches Auftreten dann nicht um, aber zuviel gesagt scheint die Versprechung doch. Der gute Arion arbeitet sehr wenig; wenigstens — wir sehen ihn sehr wenig arbeiten. Das Träumerische, Philosophische ist seine Lieblingseigenschaft und er gibt sich in der Dichtung nicht in der alltäglichen, rußgeschwärzten Arbeiterblouse, sondern im Feiertagskleide. Einmal sehen wir ihn Segel reffen, ein zweitesmal tritt er als Vertreter des geblendeten Steuermannes auf und ein drittesmal hält er eine Rede, die Alberts Gedanken acceptiert. Das ist alles. Wir wünschen aber doch unseren Dichter als Matrosen — und er setzt ja selbst zum Titel seiner Dichtung stolz hinzu: *by a sailor* — tüchtig mitarbeiten zu sehen. Und wenn wir ihm seine Rettung vom Herzen gönnen, so müssen wir doch sagen: durch seine Arbeit hat er sich es nicht verdient.

Über Palemons Stellung auf dem Schiffe bleiben wir ziemlich im unklaren. Arbeiten sehen wir ihn gar nicht. Er kann, wie die drei anderen, nicht anders sprechen, als in einer weitläufigen Rede. Hemistichische Wechselreden gibt es eben bei Falconer nicht. Man sieht ja in der Entwickelung der Dichtung im großen auch, wie sich verhältnismäßig spät hemistichische Wechselrede im Epos

einstellt. Es ist auch dies ein Schritt näher zur Realistik, und er bildet die natürliche Übergangsstufe vom Epos zum Drama. Kurz, man merkt: Palemon ist eingeschoben; er gilt dem Dichter zwar sehr viel, aber doch nicht soviel, dass dieser ihm zuliebe den zweiten Canto ein wenig umgearbeitet hätte.

Palemons Vater ist, obgleich er nicht persönlich auftritt, ziemlich scharf gezeichnet. Lieblos gegen seinen Sohn, den er wegen seiner heimlichen Zusammenkünfte mit Anna — auf das hohe Meer hinausschickt. Dazu geizig, habgierig und pedantisch.

Anna ist leider ein ganz gewöhnlicher Blaustrumpf, noch dazu ohne die Naivität, durch welche manches Blaustrümpflein doch so unwiderstehlich reizend ist.

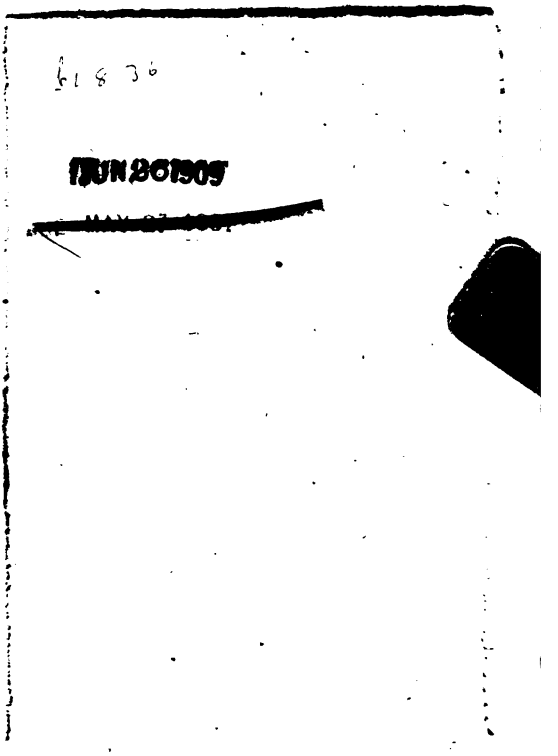
Die Mannschaft ist gar nicht charakterisiert. Der einzige *boatswain* ist „hübsch" genannt; darum haben ihn alle lieb. Für so ungekannte, unsichtbare Leute erwärmt man sich freilich nicht so leicht. Deswegen stellt Falconer das Sachliche an der Katastrophe anschaulicher dar, weil er das Persönliche nicht gehörig hervortreten zu lassen vermag.

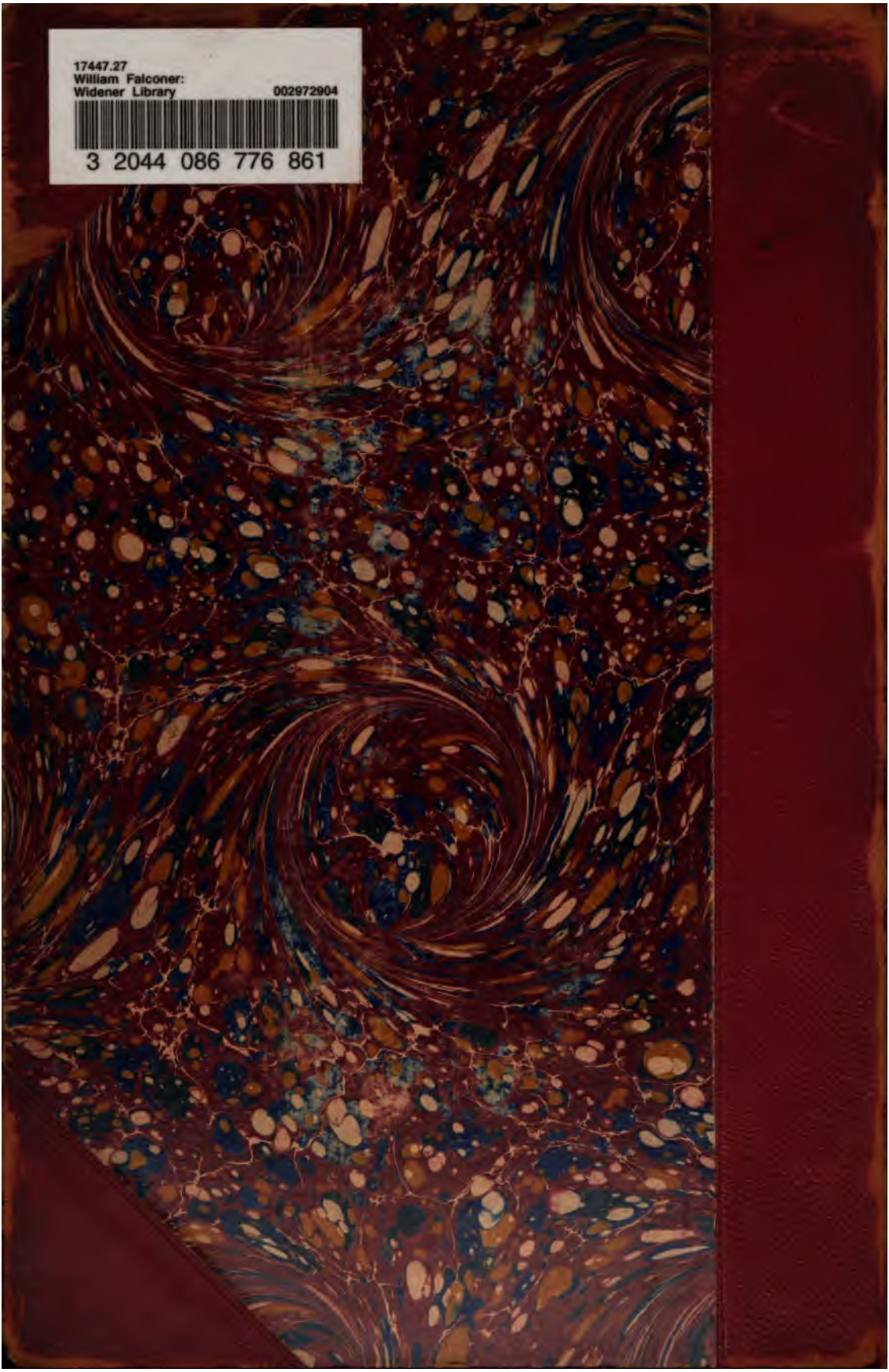
b) Die Unterbrechung

im dritten Canto ist bei Besprechung der Gefühlskraft, der Sprache und der Psychologie genügend hervorgehoben worden — als unsinnige Missethat. Mag ja sein, dass der Gedanke, in der Nähe der Ruhmesstätte altgriechischer Heroen und Philosophen zu sein, für den „studierten" Matrosen besonders anregend war; in dieser Stunde schrecklicher Gefahr wird er aber doch an sein Leben in erster Linie gedacht haben, und Sokrates wird ihm gegenüber dem großen Meere als kleinwinzig erschienen sein. Und mehr als Namen weiß der gute Falconer ja doch nicht. Die Stimmung erhält wohl eine eigene Nuance dadurch, dass die Heimat aller classischen Kunst, welcher ja auch Falconer zugeschworen, in der Nähe ist in diesem Momente, da das Leben des Schutzbefohlenen der Musen nur mehr an einem dünnen Faden hängt, und es sieht ja wieder wie Symbolik

aus, da der Dichter am Eingang seines Werkes doch erzählt: aus dem Elend der Lebensfahrt habe er sich in das Land der classischen Kunst geflüchtet.

Aber: der Selbsterhaltungstrieb hat sich in diesen Stunden wohl zu solcher Höhe gesteigert, dass alle übrigen Associationsbahnen des Gehirns in tiefstem Dunkel lagen. Und es thut der Kunst keinen Abbruch, diese (alle Materie durchdringende) Kraft in ihrem heftigsten Ausbruch zu schildern.


6 1 8 36
JUN 26 1909


17447.27
William Falconer:
Widener Library
002972904
3 2044 086 776 861